



FACULTADE DE FILOLOXÍA
GRAO EN LINGUA E LITERATURA
ESPAÑOLAS

Traballo de Fin de Grao

La comedia de María de Zayas,
La traición en la amistad

Paula González Suárez

Autora

María José Alonso Veloso

Directora

Santiago de Compostela, curso 2018/2019

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. MARÍA DE ZAYAS SOTOMAYOR, “SIBILA” DE MADRID	9
3. LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD, ÚNICA COMEDIA DE MARÍA DE ZAYAS.....	14
3.1 CUESTIONES PREVIAS	14
3.1.1 FECHA DE ESCRITURA	14
3.1.2 FUENTES TEXTUALES: UN MANUSCRITO DE ÉPOCA.....	15
3.1.3 UNA POSIBLE REPRESENTACIÓN PRIVADA.....	16
3.2 GÉNERO: ¿UNA COMEDIA URBANA?	17
3.3 ARGUMENTO	20
4. ANÁLISIS DE LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD	24
4.1 BREVES NOTAS SOBRE EL TEXTO DRAMÁTICO	24
4.2 TIEMPO	25
4.3 ESPACIO	32
4.4 PERSONAJES	35
4.4.1 PERSONAJES FEMENINOS: LAS DAMAS	36
4.4.2 PERSONAJES MASCULINOS: LOS GALANES	40
4.4.3 LOS CRIADOS Y EL GRACIOSO	41
5. CONCLUSIÓN.....	45
6. BIBLIOGRAFÍA.....	48



FACULTADE DE FILOLOXÍA

COMPLIR ESTE FORMULARIO ELECTRONICAMENTE



Formulario de delimitación de título e resumo

Traballo de Fin de Grao curso 2018/2019

APELIDOS E NOME: González Suárez, Paula

GRADO EN: Lengua y literatura españolas

(NO CASO DE MODERNAS) MENCIÓN EN:

TITOR/A: María José Alonso Veloso

LIÑA TEMÁTICA ASIGNADA: Literatura española e hispanoamericana del siglo XVII

SOLICITO a aprobación do seguinte título e resumo:

Título: La comedia de María de Zayas, *La traición en la amistad*

Resumo [na lingua en que se vai redactar o TFG; entre 1000 e 2000 caracteres]:

María de Zayas Sotomayor (1590-¿1661?), escritora española del Siglo de Oro, es conocida sobre todo por sus novelas cortas, género en el cual cosechó un notable éxito, atestiguado por las numerosas ediciones y reimpresiones de las mismas que se sucedieron hasta el siglo XIX. Existen abundantes testimonios de que fue una escritora reconocida en los círculos intelectuales y literarios de Madrid. Además de novelista, se dedicó a la lírica y al teatro, género este último que cultivó siguiendo las pautas de la llamada «comedia nueva», y de acuerdo con los patrones de las llamadas «comedias de capa y espada», como se refleja en su única obra dramática, conservada en un testimonio manuscrito único. En todos los géneros literarios se ha destacado el peculiar tratamiento de la mujer, que contrasta con la representación usual de las figuras femeninas en su tiempo, así como sus alegatos contra la discriminación de las mujeres.

El objetivo de este trabajo es hacer un análisis detallado de la obra teatral *La traición en la amistad*, de María de Zayas, prestando especial atención a la construcción de los personajes dramáticos. En su argumento, una historia amorosa que refleja el conflicto entre sexos, intervienen cuatro damas (Marcia, Fenisa, Belisa y Laura) y cuatro galanes (Liseo, don Juan, Lauro y Gerardo), a los que se suman los dos criados (Lucía y León).

Con una fecha de redacción aún no establecida con exactitud por la crítica, pero que podría situarse entre las décadas de los años 20 y 30, presenta una situación muy distinta a la usual en otras comedias de capa y espada de la época, debido al protagonismo llamativo de las mujeres. Son ellas las que, en parte, deciden su propio futuro, frente a los hombres, quienes, en contraste, se muestran en una posición de menor relieve. Aspectos como los valores y el engaño en las relaciones de amistad, la honra en las mujeres o el castigo infligido a un personaje masculino

SRA. DECANA DA FACULTADE DE FILOLOXÍA (Presidenta da Comisión de Títulos de Grao)

contribuyen a reforzar la idea del posible empoderamiento de la mujer, por oposición a unas figuras masculinas débiles, al servicio de los personajes femeninos.

Mi análisis de la comedia se basará en la reciente edición virtual de la reconocida especialista Teresa Ferrer Valls (2015), aunque tendré en cuenta ediciones previas, como las de Serrano y Sanz, Melloni o Hegstrom. La bibliografía crítica no es muy abundante, pero me resultarán muy útiles los estudios de Stroud (1985), Soufas (1994), Rodríguez-Garrido (1997) o Wyszynski (1998), entre otros.

Santiago de Compostela, 5 de noviembre de 2018.

Sinatura do/a interesado/a	Visto e prace (sinatura do/a titor/a)	Aprobado pola Comisión de Títulos de Grao con data 16 NOV. 2018
		Selo da Facultade de Filoloxía



1. INTRODUCCIÓN

Como sucede a lo largo de toda la historia de la literatura, la mayor parte de las escritoras del siglo XVII han quedado relegadas a un segundo plano.¹ En un ámbito en el que predominan los autores, estudiar la obra de María de Zayas Sotomayor es un modo de recordar que la literatura también está formada por voces de mujer, y que está en nuestras manos que puedan ser incluidas como parte de la historia. Uno de mis motivos principales para abordar este análisis es, de hecho, contribuir modestamente a la mayor visibilidad, no solo de las dramaturgas del Siglo de Oro, sino también de las mujeres de la historia literaria.

El presente trabajo tiene como objetivo analizar, con las posibilidades y limitaciones de un trabajo académico de este tipo, la única obra dramática de María de Zayas, *La traición en la amistad*, un drama en el que el protagonismo recae sobre personajes femeninos y que se puede considerar una obra renovadora para su tiempo en su desarrollo de un argumento sencillo: un grupo de jóvenes damas, movidas por sus pasiones, deciden su futuro, sin mediación de ninguna figura autoritaria ni varonil.

He estructurado el trabajo en tres partes fundamentales: en el primer apartado, titulado “María de Zayas Sotomayor, *sibila* de Madrid”, trataré de esbozar una breve biografía de la autora, cuya existencia real ha sido puesta en duda recientemente (Navarro, 2019); a continuación, el capítulo “*La traición en la amistad*, única comedia de María de Zayas”, aborda algunos aspectos que podemos considerar preliminares, como la fecha de escritura, el género de la comedia y su posible representación en la época, aspectos todos ellos que han generado una cierta controversia crítica, además de una breve explicación del argumento de la obra; tras esta contextualización en sus rasgos fundamentales, el tercer y último apartado de mi estudio se titula “Análisis de *La traición en la amistad*”, y en él abordo, sucesivamente, el tiempo, el espacio y los personajes de la comedia, prestando especial atención a las figuras femeninas. Para realizar este trabajo he partido del texto de *La traición en la amistad* editado por Bárbara López-Mayhew (2003: 45), del cual proceden todas las citas, aunque he tenido en cuenta otras. En la edición elegida, que se cuenta entre las más recientes, se mantienen algunas “características particulares

¹ Puede consultarse la historia de las dramaturgas de Hormigón (1996-2000), y en concreto el apartado de Doménech (1996) para las autoras entre los siglos XVI y XVIII, así como la reciente guía de Baranda y Cruz (2018). Véanse también Baranda (2004) y la bibliografía virtual *Bieses*, bajo la dirección de Baranda (2013).

y representativas de la ortografía de la época barroca”.² He consultado asimismo la edición modernizada y la anotación filológica de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech (1994). En ambas ediciones se incluye la numeración de los versos y la división en jornadas, al tiempo que se conservan algunos posibles errores o incoherencias, que dan lugar a lecturas dudosas, explicadas en las notas por los editores. También he consultado la primera edición de Serrano y Sanz (1975), y la edición digital de Teresa Ferrer Valls (2015), que carece de anotación filológica. Destaco, asimismo, que he podido conocer la reproducción de la única fuente textual conservada de la comedia, manuscrita, custodiada y digitalizada actualmente en la Biblioteca Nacional de España.

Entre los numerosos estudios que he manejado, menos de los que me habría gustado a causa de la extensión limitada y los plazos de este trabajo, destaco las aportaciones de Serrano y Sanz (1975) sobre María de Zayas, base sobre la que se asientan todos los estudios posteriores respecto a su biografía. Además de los valiosos análisis iniciales de las ediciones mencionadas, me han resultado muy útiles también las publicaciones de Scott Soufas (1997a y 1997b) y Paun de García (1988).

Las conclusiones que alcanzo en cada uno de los capítulos abordados, con las que cierro el presente TFG, permiten conocer mejor la única obra dramática de una autora conocida especialmente por su obra narrativa, adscrita al género de la novela corta a la manera italiana, en el contexto de la comedia nueva del siglo XVII.

² He optado por la edición de López-Mayhew, debido a la amplitud y el interés de sus notas filológicas, que me han ayudado a comprender la comedia, así como la información contenida en su prólogo, muy útil para estudiar el argumento, el tiempo, el espacio y los personajes.

2. MARÍA DE ZAYAS SOTOMAYOR, “SIBILA” DE MADRID

No es mucho lo que se sabe sobre la biografía de María de Zayas, incluida en la segunda generación de dramaturgas del siglo XVII, a la que pertenecen también autoras como Ana Caro Mallén, Ángela de Acevedo y Leonor de la Cueva.³ Los datos conocidos son además poco fiables y esclarecedores para la cuestión que aquí nos atañe: el estudio de su obra teatral *La traición en la amistad*.

Conocemos como dato cierto, gracias a la existencia de su partida bautismal, que nació en Madrid, en septiembre de 1590. No obstante, no se ha conservado información precisa sobre su biografía. En muchos casos, la mayor parte de la que existe procede de haber trazado una posible analogía entre su vida y su obra. Como bien dice Urbán (2014: 42), en su tesis *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*, muchos de estos datos son cubiertos “con múltiples hipótesis, muchas sustentadas únicamente en sus novelas”, por lo que la mayor parte de su trayectoria vital es desconocida o imprecisa. Esta idea se ve reforzada por Redondo (1989: 8), quien afirma lo siguiente, en el prólogo de *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*:

el primero en sugerir posibles hechos biográficos a partir de la lectura de sus novelas fue Agustín González de Amezúa y tras él numerosos críticos han aventurado sus hipótesis. Se ha hablado de posibles viajes de Zayas que explicarían ciertos conocimientos mostrados en sus libros.

Sin embargo, y como suele suceder con todas las mujeres de la época ligadas a la cultura, existe una idea que la crítica considera cierta y contrastable: pertenecía a la nobleza media, es decir, gozaba de una posición social privilegiada. Un dato que refuerza esta hipótesis es el hecho de que su padre formaba parte de la Orden de Santiago (Serrano y Sanz, 1975: 584), y que la misma María de Zayas “poseía un marcado sentido de clase y un gusto por el refinamiento y la distinción” (Redondo, 1989: 8). La información es aun más escasa a propósito de otros aspectos vitales, como su educación y posibles lecturas, como señaló Rodríguez de Ramos (2014: 240):

en qué tipo de entorno se habría educado María de Zayas, cómo habría tenido acceso a la gran cantidad de lecturas realizadas, de qué forma habrá podido acercarse también al mercado editorial y al contacto con los escritores, libreros e impresores tanto en Madrid como en otras ciudades.

Lo que sí nos queda claro es que María de Zayas fue reconocida por grandes escritores de la época, entre ellos Lope de Vega. Como prueba de ello nos quedan los distintos

³ Puede consultarse Baranda (2005: 167).

poemas laudatorios que le fueron dedicados, de los cuales podemos inferir que fue aplaudida y admirada por sus coetáneos. Entre algunos de estos poemas encontramos el que le dedica Ana Caro:

A inmortal región anhelas
cuando el aplauso te aclama
y al imperio de tu fama
en sus mismas alas vuelas.⁴

O el que el escritor Alonso de Castillo Solórzano dirige a Zayas, encareciendo su prestigio lírico: “Vivid, ¡oh, gran sibila!, eternamente, / gozando entre poéticas deidades / fiel culto, excelsa gloria, verde rama” (vv. 9-11).⁵ No posee menor tono laudatorio el escrito por Francisco de Aguirre Vaca, en el cual podemos advertir la fama de que gozaba la escritora en su tiempo:

Que todos, venerando tus escritos
te ofrecerán laureles inmortales
con que adornen guirnaldas tu cabeza.
y logrando milagros eruditos,
memorias tendrá el tiempo en sus anales
que ilustrarán de Zayas la nobleza.⁶

También el Fénix de los ingenios, Lope de Vega, la elogia en *Laurel de Apolo*, en la silva VIII:

¡Oh dulces Hipocrénides hermosas!,
los espinos Pangeos
aprisa desnudad, y de las rosas
tejed ricas guirnaldas y trofeos
a la inmortal doña María de Zayas,
[..]
porque su ingenio vivamente claro,
es tan único y raro
que ella sola pudiera,
no solo pretender la verde rama,
para sola ser sol de tu ribera,
y tú por ella conseguir más fama,
que Nápoles por Claudia, por Cornelia
la sacra Roma, y Tebas por Targelia.⁷

Pérez de Montalbán llegó a decir que era la “décima musa de nuestro siglo”.⁸ Castillo de Solórzano entre otros, utilizaba el nombre de “sibila” para referirse a ella. Como recuerda

⁴ Véase Ana Caro, “Crezca la gloria española”, vv. 11-14 (citado por Suárez Figaredo, 2012: 7).

⁵ Remito a Alonso de Castillo Solórzano, “Ya os ofrecen, María, en la Helicon”, vv. 9-11, en cita de Suárez Figaredo (2012: 8).

⁶ Francisco de Aguirre Vaca, “Eternicen tu ingenio soberano”, vv. 9-14, citado por Suárez Figaredo (2012: 9).

⁷ La cita procede de Serrano y Sanz (1975: 584-585).

⁸ Recuerda esta denominación Urbán (2014: 49), y la cita previamente Serrano y Sanz (1975: 584).

Urbán (2014: 49-50), Bronwlee describe a la sibila como una profeta femenina capaz de ver más allá de su tiempo, y que intentaba restaurar el orden social. En este sentido, entiende que, en el caso de María de Zayas, era una sibila en cuanto a que, en sus obras, representaba la decadencia del Imperio español por medio de las relaciones entre los hombres y mujeres de su época. También relaciona el término “sibila” con Safo, poetisa griega, por rehusar la compañía de los hombres, a la vez que enseñaba sus producciones artísticas a otras mujeres. Por otro lado, Bronwlee apunta que Safo solía ser reconocida como “la décima musa”, término que elimina la distinción entre hombre y mujer, puesto que una musa no era una mujer “en el sentido usual de la palabra”. Continúa diciendo que “‘la décima musa’ es una manera de justificar o hacer menos amenazador lo que se percibe como un problema, a saber, el hecho de ser mujer y además una escritora consumada”.⁹

María de Zayas como autora fue “muy consciente de las limitaciones que se ponían a las mujeres en su época” (Doménech, 2003: 1247), y una defensora a ultranza de la mujer de su tiempo. Ella misma reconoce la rareza de encontrarnos ante una mujer escritora y se pregunta, en el conocido texto preliminar “Al que leyere”, de sus *Novelas amorosas y ejemplares* (Zayas, 1989: 47):

¿quién duda, digo otra vez, que habrá muchos que atribuyen a locura esta virtuosa osadía de sacar a la luz mis borrones siendo mujer, que en opinión de algunos necios es lo mismo que una cosa incapaz?

Por otro lado, reconoce las desigualdades y desavenencias entre ambos sexos, y reafirma la igualdad entre hombres y mujeres en todos los ámbitos sociales (Zayas 1989: 47-48):

[...] porque si esta materia de que nos componemos los hombres y las mujeres, ya sea una trabazón de fuego y barro, o ya una masa de espíritus y terrones no tiene más nobleza en ellos que en nosotras, si es una misma la sangre, los sentidos, las potencias y los órganos por donde se obren sus efectos son unos mismos, la misma alma que ellos, porque las almas ni son hombres ni son mujeres; ¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podemos serlo?

Cree que lo más adecuado para lograr esta igualdad es la reeducación de la mujer: una mujer que pueda vivir sin necesidad de una figura masculina, y que tenga libertad para escoger. Por otra parte, “reclama de los hombres la obligación que tienen de respetar y defender a la mujer, incluso en el caso de una igualdad de sexos” (Franquesa, 1976: 311).

⁹ Ambas citas proceden de Urbán Baños (2014: 50).

Durante siglos, la única cualidad preponderante en la mujer era su estricto respeto de las normas morales, lo que en la práctica implicaba castigar cualquiera de sus pretendidos vicios, ignorando en cambio su educación y sus derechos. Únicamente cobraban importancia sus deberes relacionados con el honor de su familia, para lo cual debía subordinarse a “la condición del marido, con sus gustos, aficiones y hasta caprichos” (Franquesa, 1976: 295). En el siglo XV, habían surgido, además, numerosas obras en contra de la mujer. En este tipo de textos se muestran todos los vicios de la mujer que eran condenados: lascivia, hipocresía y avaricia, entre otros. Con la llegada del Renacimiento, y la subida al trono de Isabel la Católica (mujer interesada en la cultura), comienza a popularizarse una nueva visión de la mujer que implica la defensa (relativa) de sus derechos. Como bien apunta Franquesa (1976: 298), este nuevo pensamiento viene dado, en gran medida, por la influencia de Erasmo de Rotterdam. En su *Coloquio 8º*, “Erasmo, como buen humanista, se muestra defensor de la mujer culta” (Franquesa, 1976: 299). Debemos tener en cuenta que, si bien hay una revisión de la posición de la mujer en la sociedad, esta se da en un contexto misógino: la mujer se considera siempre como un “apéndice” del hombre.

La polémica pasará plenamente al ámbito literario a partir del siglo XVI. María de Zayas hablará del matrimonio como una negación de la libertad, puesto que las mujeres, y, en muchos casos, también los hombres, se casaban por imposición de sus padres. Así, sus obras incorporan personajes femeninos como protagonistas para aconsejar a sus lectoras, y “defenderlas ante la corriente general de descrédito de que son objeto por parte de los hombres” (Franquesa, 1976: 302).¹⁰ Es relevante su punto de vista sobre el matrimonio, en relación con una de las cuestiones biográficas que más interesa a la crítica: un posible matrimonio de María de Zayas, si bien no existe ninguna documentación que lo pruebe. De hecho, también se ha llegado a proponer que hubiera ingresado en un convento (Rodríguez de Ramos, 2014: 204).

En la misma línea que los datos biográficos acerca de su nacimiento, los relativos a su muerte son totalmente desconocidos, y no se sabe la fecha exacta de su fallecimiento. Serrano y Sanz (1975: 583-584) establece dos posibles fechas de defunción –una en enero de 1661, la otra en septiembre de 1669–, ya que las dos actas conservadas estarían a

¹⁰ Sobre los rasgos de las mujeres dramaturgas del Siglo de Oro, así como la representación de la mujer en las comedias, pueden consultarse McKendrick (1974), Soufas (1997), Hegstrom y Williamsen (1999) y Samson (2011), entre otros.

nombre de María de Zayas.¹¹ Sin embargo, en el siglo XVII eran muy comunes el nombre y el apellido de María de Zayas; tal hecho, además de implicar una dificultad añadida para las investigaciones de Serrano y Sanz (1975: 583) y los críticos que siguieron sus pasos, obliga a plantear la posibilidad de que ninguna de las partidas de defunción aludidas se corresponda con la de esta autora. Existe también otra partida de defunción con el nombre completo de María de Zayas y Sotomayor, fechada en el año 1653; según ella habría sido enterrada gracias a la limosna en San Millán. A este respecto, Brown apunta que cabe la posibilidad de que existan documentos del fallecimiento de María de Zayas en los archivos barceloneses, asentando esta suposición en la edición catalana de *Novelas amorosas y ejemplares*, de 1646.¹²

Frente a los datos biográficos que acabo de sintetizar, una reciente propuesta de Navarro (2019) pone en duda que María de Zayas haya existido realmente. Apoyándose en algunos textos escritos por la autora, afirma que “no fue una persona de carne y hueso, sino solo un nombre tras el que se escondía un conocido escritor”, Castillo de Solórzano. De acuerdo con su nueva hipótesis, Navarro pone en cuestión la partida de bautismo, las de defunción, el testamento, e incluso el manuscrito de *La traición en la amistad*: “firmado por doña M^a de Çayas (BNE, sign. Res. 173), no es prueba de su existencia, sino solo de que alguien copió esmeradamente el texto”. María de Zayas sería entonces, a su juicio, un heterónimo de Castillo de Solórzano, admirador de Lope, a quien intentó imitar mediante la creación de novelistas “todos sin biografía y de una sola obra”.

Dado que por el momento no existen datos concluyentes, mantengo en este trabajo la atribución de la obra a María de Zayas, considerándola una autora real, a la espera de que se confirme (o no) la sugerencia de Navarro. En cualquier caso, con independencia de cuál sea la identidad de la persona que escribió esta comedia, tal precisión no afecta a mi análisis de los rasgos de la obra, mi objeto de estudio.

¹¹ Es muy improbable que el acta de defunción de septiembre de 1669 se corresponda con nuestra autora, ya que los nombres de los padres que aparecen en dicho testamento no coinciden con los de María de Zayas (Rodríguez de Ramos, 2014: 246).

¹² Teoría extraída de Rodríguez de Ramos (2014: 239).

3. LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD, ÚNICA COMEDIA DE MARÍA DE ZAYAS

3.1 CUESTIONES PREVIAS

La producción literaria de María de Zayas no es muy extensa: sus obras más conocidas son *Novelas amorosas y ejemplares* (1637) y *Desengaños amorosos. Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* (1649). Ambos libros pertenecen al mismo género literario que las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, es decir, breves novelas, que siguen el esquema de la *novella* italiana. También escribió poesía, guiada en gran medida por el “fénix de los ingenios”, Lope de Vega. Según Montesa (1981: 28), esa influencia lopista se habría ejercido “no solo a través de sus obras, sino también directamente”, puesto que ambos formaban parte de los mismos círculos. En cuanto al género dramático, *La traición en la amistad* es su única comedia conocida, aunque, como apunta Asensio (2012: 99), cabe la posibilidad de que no fuera la única comedia escrita por María de Zayas, dada su implicación en la vida literaria y el auge del género teatral en aquel momento. El resto de sus comedias se habrían perdido, o, como afirma López-Mayhew (2003: 11), en la introducción a su edición de *La traición en la amistad*, podrían haberse publicado en una colección de dramas anónimos.

3.1.1 FECHA DE ESCRITURA

No se sabe la fecha exacta en la que María de Zayas terminó su comedia. Serrano y Sanz (1975: 590) la considera “de mediados del siglo XVII”, y la primera noticia que tenemos de este drama nos llega de la mano de Pérez de Montalbán, quien, en 1632, hace referencia a ella en su obra *Para todos*, diciendo: “tiene terminada una comedia de excelentes coplas y un libro para la estampa en prosa y verso de ocho novelas”.¹³ Como bien apunta Doménech (2000: 1247), “‘tiene terminada’ significa que, en 1632, fecha de *Para todos*, la comedia no se había estrenado y, por supuesto, tampoco publicado”. Este mismo autor la sitúa entre los años 1630 y 1640. En la edición de Santamera y Doménech (1994: 35) se data la obra en torno al 1630, no solo por la referencia de Pérez de Montalbán, sino también por algún hecho histórico reflejado en la novela, como es la alusión a Lombardía

¹³ Citada por Redondo (1989: 10).

(lugar donde se produjo la Guerra de Sucesión de Mantua en los años 1628-1630).¹⁴ Soufas (1997b: 273), en cambio, sitúa la obra en un periodo anterior a 1632.

Quizás el análisis más interesante sobre la fecha de la obra sea el de Paun de García (1988). En su artículo desecha la teoría de Melloni (citada por Paun de García, 1988: 377-378), quien data la comedia entre 1618 y 1620, por la existencia de una serie de versos, que la situarían más cerca del año 20. Para Paun de García, al igual que para los autores antes mencionados, la obra se habría redactado más cerca a la fecha de *Para todos*, de Pérez de Montalbán. Es decir, habría sido escrita alrededor de 1632. Por un lado, rebate la posibilidad de que no hubiese existido ninguna referencia a sus dramas hasta más de diez años después de su escritura, si la fecha de la comedia de María de Zayas se remontase a 1620. Por otro lado, y tras analizar los versos utilizados en toda la obra, observa similitudes con muchos de los versos que Lope de Vega había escrito entre 1630 y 1635. Ella misma concluye que esta hipótesis no es determinante para establecer con exactitud la fecha de escritura, pero la juzga más convincente que la de Melloni.¹⁵

Por tanto, aunque no podamos establecer la fecha exacta de la composición, los indicios existentes permiten situarla en torno al año 1630.

3.1.2 FUENTES TEXTUALES: UN MANUSCRITO DE ÉPOCA

Todas las ediciones modernas de *La traición en la amistad* se basan en el único manuscrito existente de la obra, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, desde 1886, año en el que se adquiere, procedente de la Biblioteca del Duque de Osuna e Infantado.¹⁶ Serrano y Sanz (1975: 590) dice que “es copia bastante defectuosa; parece que el amanuense era andaluz, por la frecuente conversión de la c en s”. Y así lo afirman Santamera y Doménech (1994: 44), alegando lo siguiente:

la copia es, efectivamente, muy defectuosa: faltan versos enteros, según se infiere por la métrica; hay atribución de textos a personajes evidentemente trastocados, faltan palabras; y, en fin, hay multitud de lecturas dudosas o claramente erróneas.

¹⁴ La cita procede de Santamera y Doménech (1994: 49). Sobre este dato, Urbán (2014: 90-91) apunta que es muy probable que doña María de Zayas tuviera conocimiento de la guerra de Sucesión de Mantua, si tomamos por cierta la hipótesis que la ubica en Nápoles durante 1610 y 1616 (años en los que su padre se encontraba al servicio del virrey de Nápoles).

¹⁵ Paun de García (1988: 377-379).

¹⁶ Como anota López-Mayhew (2003: 11), el duque de Osuna (Pedro Téllez Girón) fue virrey de Sicilia en 1610, etapa en la que le acompañó Francisco de Quevedo. Cinco años después, fue nombrado virrey de Nápoles. Tras una conspiración para autoproclamarse soberano de Nápoles, fue destituido; murió encarcelado.

Los errores a los que aluden fácilmente podrían imputarse al amanuense que transcribió la obra, si tenemos en cuenta que María de Zayas era “muy cuidadosa con sus escritos” (Redondo, 1989: 13).

Dado que el manuscrito conservado incluye la firma autógrafa de María de Zayas, podría pensarse que el texto también fue copiado por la propia autora. Lo cierto es que existen opiniones discrepantes respecto a esta cuestión. Paz y Meliá (citado por Asensio, 2012: 99) considera que es la firma de la propia autora. Por su parte, Serrano y Sanz (1944: 44) pone en duda que la copia haya sido escrita por Zayas, como ya hemos comentado. Al no existir ningún otro autógrafo atribuido a la escritora, no se puede descartar ninguna hipótesis. Asensio (2012: 99) concluye que “lo que sí parece claro es que se trata de una copia en limpio, con mínimas correcciones, realizada a mediados del siglo XVII, con la caligrafía bastardilla tan empleada en esta época”.

3.1.3 UNA POSIBLE REPRESENTACIÓN PRIVADA

Los datos conocidos no permiten afirmar que la obra hubiese sido representada. Doménech y Santamera (1994: 40) exponen sus dudas sobre tal posibilidad, por ser una comedia totalmente renovadora para su tiempo. Por otro lado, López-Mayhew (2003: 14-15) ofrece como hipótesis “la dificultad en recibir una licencia para presentar la obra”. Además, las comedias escritas por mujeres o bien no se llegaban a conocer, o bien no se representaban en público. Paun de García (1988: 399) apunta que esta comedia habría sido creada para su inclusión en las *Novelas amorosas y ejemplares*, lo cual ayudaría a reforzar el marco narrativo.¹⁷

En la tesis de Urbán (2014: 93) se plantea la posibilidad de que la comedia hubiese sido concebida para la escenificación en un salón privado. Para reforzar su idea hace referencia a Paun de García (1988: 390), quien hipotéticamente dice que María de Zayas “habría hecho circular el manuscrito entre sus amigos literarios, quizás en una academia”. Las academias a las que se refiere son la Academia de Madrid, la cual dirigía Mendoza, o la Academia de Sebastián Francisco de Medrano. De este modo, se abre la puerta a una posible representación en un círculo privado, ya fuese el de Mendoza o el de Medrano,

¹⁷ El argumento es similar al de la comedia: Lisarda traiciona a su amiga Lisis por don Juan (Paun de García, 1988: 390).

en el que encuadramos a Lope de Vega, Tirso de Molina y Pérez de Montalbán.¹⁸ Esto explicaría que su comedia hubiese sido mencionada en *Para todos*.

Urbán refuerza esta idea a través de la teoría de Rodríguez Garrido, quien considera que algunas de las bromas puestas en escena a través de la figura del gracioso habrían sido prohibidas, dado el conocido contexto de censura que caracteriza a la producción literaria de la época, y que provocó incluso la prohibición de las representaciones teatrales en algunos períodos. Rodríguez Garrido lo ejemplifica cuando dice que el gracioso “se declara nieto de un cura [...] Tales declaraciones quizás hubieran encontrado impedimento en el censor de comedias, que a partir de 1608 debía dar su autorización para toda representación pública” (citado por Urbán, 2014: 93-94). De este modo, León dice:

Casto dize, y tiene tres.
Éreslo como mi abuelo
que no dejaba donçellas,
ni aun las casadas, sospecho.
Era cura de un lugar
y en lo que tocaba al sesto
curaba muy bien su gusto.
Pues el día de su entierro
yban diciendo “¡ay mi padre!”
todos los niños del pueblo. (vv. 554-563)

Además, las constantes referencias intertextuales probablemente habrían sido pensadas para un tipo de espectador más culto.¹⁹

3.2 GÉNERO: ¿UNA COMEDIA URBANA?

Si existe alguna certeza respecto a *La traición en la amistad*, es el hecho de que se encuadra dentro del género de la comedia. Por sus características –“tres actos, polimetría, intriga secundaria, humor, papeles como el del <gracioso>, etc.” (Jauralde, 1983: 205)– se sitúa dentro de las “comedias nuevas”, creación de Lope de Vega. No son estos, no obstante, los únicos rasgos que la sitúan dentro de las comedias barrocas españolas: siguiendo la idea de Reichenberger, “la estructura de la comedia nueva sigue el módulo de <orden perturbado a orden restablecido> y se asienta sobre los pilares básicos de la

¹⁸ En su tesis, Urbán (2014: 92) recoge una cita de Fernández-Guerra en la que asegura que Medrano tenía un teatro en su casa, donde se representaban comedias por académicos y “muy discretas damas”. Algo similar sucedía en la academia de Mendoza.

¹⁹ Urbán (2014: 92-94).

honra y de la fe” (citado por Jauralde, 1983: 205), esquema que encontramos en la comedia de Zayas.²⁰

Ferrer (1998: 2) apunta que la comedia como género permitía a las dramaturgas del Siglo de Oro situar a los personajes femeninos como protagonistas, y encauzar situaciones más permisivas. No es de extrañar que “utilizasen la comedia como cauce de expresión de ideas que a veces contestaban o introducían matices nuevos en los esquemas sobre la mujer aceptados socialmente”.

Sin embargo, no hay unanimidad entre los críticos para integrarla entre las llamadas comedias de capa y espada, de enredo o de tesis. Paun de García (1988: 379) la califica como comedia de capa y espada. Ferrer (1998: 2-4) admite que es una comedia urbana y, sobre todo, una comedia moral o de tesis, por tratar primordialmente la solidaridad entre mujeres. Esta concepción de *La traición en la amistad* como comedia de tesis es reforzada por Urbán (2014: 88), quien niega la existencia de enredos. En contraposición, para López-Mayhew (2003: 20), la comedia sigue el patrón de las comedias de enredo. Al igual que para Santamera y Doménech (1994: 36), que incluso afirman “que bien podría titularse ‘Los enredos de Madrid’”.

Francisco Bances Candamo define las comedias de capa y espada como “aquellas cuyos personajes son sólo caballeros particulares, como don Juan o don Diego, etc. Y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo” (citado por Wardropper, 1983: 242). Esto encontramos en *La traición en la amistad*: caballeros, relaciones amorosas entre galanes y damas, así como engaños que propician escenas conflictivas.²¹ Como dice Arellano (2003: 14-15),²² la comedia de capa y espada es “un tipo de comedia especial, de tema amoroso y ambiente coetáneo y urbano, con personajes particulares y basada fundamentalmente en el ingenio”. Es el género “que más oportunidades ofrece a la invención [...] Es el territorio de la libertad, de la burla, de la diversión y el juego”. En la comedia de capa y espada todo el público encuentra lo que busca.

²⁰ El orden perturbado es causa de la deshonor que Liseo inflige a Laura, pero también los constantes engaños de Fenisa. Gracias a Marcia se restablecerá el orden, lo que conllevará la creación de las distintas parejas.

²¹ Por ejemplo, una de las escenas dramáticas más relevantes es aquella en la que intervienen don Juan y Fenisa, cuando él descubre sus engaños. Don Juan le contará este suceso a Belisa, diciendo: “Fueme a decir, ‘mi don Juan’, / yo entonces la mano puesta / en la daga quise dalle” (vv. 1731-1734).

²² Véase, por su relación con este asunto, el monográfico completo de la revista *Cuadernos de teatro clásico*, dedicado a la comedia de capa y espada; en él se encuentra la aportación de Arellano citada.

Por otro lado, y teniendo en cuenta la importancia de los personajes femeninos, se puede aceptar la visión de que es una comedia urbana, ya que, como apunta Blecua, comparte algunos de sus rasgos:

nos muestra el triunfo de las mujeres sobre los hombres. Las damiselas burlan a sus guardianes hasta garantizar que no han de casarse con nadie que no sea el joven del que están enamoradas. En el escenario se conducen de forma contraria a las convenciones –y a la moral, a veces– para lograr sus propósitos. La mujer es capaz de tomar la iniciativa en el galanteo, contrariamente a lo establecido [...] Pero el espíritu de la mayor parte de las comedias españolas da a entender que el final es, más que la restitución de dos jóvenes descarriados a la sociedad, una continuación de las travesuras.²³

Según Arellano (1995, 37), la comedia urbana entraría dentro de la llamada comedia de capa y espada, que ya hemos comentado. Habría que tener en cuenta, asimismo, los rasgos de esta modalidad, como apunta Oleza:

(se) eleva a aventura la vida cotidiana de damas y caballeros de medio pelo, nos sitúa en una geografía concreta de ciudades y costumbres, pero acaba inevitablemente por volcar la balanza del lado del caso extraño y nunca visto, y del juego por el juego en que siempre se resuelve su elemento capital: el enredo.²⁴

Así, la comedia urbana no solo entraría dentro de la comedia de capa y espada, sino que también guardaría estrecha relación con la comedia de enredo. En las comedias urbanas, los personajes masculinos se mueven por pasiones primarias como el sexo, y las mujeres expresan sin tapujos sus deseos. De este modo, Arellano (1995: 44-47) reafirma la “ausencia de códigos morales”, y relaciona estas comedias con las comedias satíricas o celestinescas, por sus constantes elementos eróticos y prostibularios.

Ferrer no solo incluye *La traición en la amistad* en la comedia urbana, sino que también ve en ella rasgos de la comedia de tesis, que solían estar ambientadas en medios urbanos, y llevaban a escena problemas y costumbres de las clases medias, desde un punto de vista satírico (Vilches, 1990: 82). Sin embargo, deben matizarse los reparos que se han puesto a su consideración como comedia de enredo. En ella, la intriga se da en un marco que puede ser fantástico e inverosímil, pero siempre en un paisaje de la vida real. En este tipo de comedias encontramos “un aspecto cualquiera de la vida de la ciudad o del campo (con preferencia de la ciudad)”, en donde se frecuentan lugares famosos, como calles, fiestas o paseos, que “sirven de marco cierto y real a una fábula de amor en que los lances más increíblemente estupendos se presentan con deliciosa naturalidad”. En estas escenas

²³ Tomo la cita de Wardropper (1983: 245).

²⁴ Citado por Arellano (1995: 38).

encontramos algo similar a lo usual en las comedias de capa y espada: escenas de amor, rivales enamorados, celos, engaños...²⁵

A la vista de la información expuesta, resultan lógicas las discrepancias respecto a la adscripción de la obra en un solo género. Para el propósito de este trabajo, convengo con los críticos citados en que *La traición en la amistad* puede entenderse como una comedia urbana. En ella observamos todas las características que, según críticos como Blecua, definen este tipo de comedias: las protagonistas no solo toman la iniciativa en el galanteo, sino que ellas mismas reestablecen su honor; también se dan momentos en los que la moralidad puede verse en entredicho (las mujeres actúan con libre albedrío, y mantienen con los hombres relaciones impropias para la época); y hay un final abierto en el que se deja entrever que, en el futuro, Fenisa seguirá con la misma actitud que en la acción dramática.

3.3 ARGUMENTO

La traición en la amistad es una comedia cuya trama se complica con la existencia de distintas parejas implicadas (Doménech, 2000: 1248). A lo largo de toda la acción se irán creando una serie de enredos –de tono serio en algunos casos, y cómicos en otros– que nos llevarán al desenlace. La trama principal de la obra ha sido descrita en los siguientes términos:

Marcia, Belisa y Laura, quienes se unirán para, primeramente, vengarse de Fenisa, mujer libertina que coquetea y enamora a todos los hombres y, en segundo lugar, para reparar el honor de Laura, dama que ha sido burlada por Liseo, galán que en el tiempo de la comedia pretende casarse con Marcia al tiempo que goza a Fenisa (Urbán, 2014: 87).

De este modo, la comedia incluye en su *dramatis personae* a cuatro damas, cuatro galanes, tres criados (Félix, Lucía y León), uno de ellos con el papel de gracioso. Y, además, forman parte de la obra otros personajes secundarios que permitirán avanzar la acción, ayudando a esclarecer algunos puntos de la trama.

López-Mayhew, en la introducción a su edición, cita a Williamsen y los principios que este expone sobre las comedias españolas. Sin embargo, el esquema que sigue *La traición en la amistad* es mucho más complejo que el presentado por Williamsen, ya que son tres las protagonistas y sus galanteos, lo cual triplica el esquema inicial. Además, este teórico hace referencia a dos tipos de fuerzas contrarias que se oponen: las exteriores (otros

²⁵ Citado por Alborg (1999: 332).

personajes, o la naturaleza) y las interiores (valores morales o emociones). En la comedia de Zayas no existe una distinción clara entre ambas fuerzas, las cuales se entremezclan a lo largo de toda la obra. En este caso, “la división entre las fuerzas interiores y exteriores no se indica claramente en un punto fijo del desarrollo de la trama”, sino que se enfocan tanto en el papel de los tres personajes protagonistas (Marcia, Laura y Belisa) contra un hombre desleal (Liseo), así como contra una amiga traicionera (Fenisa).²⁶

En la primera jornada se plantea el problema, al que se sumarán varias complicaciones que dan paso al clímax, ya en la tercera jornada. En un comienzo, las distintas parejas se verán sumergidas en un caos de engaños y enamoramientos, que se irán solucionando a medida que vaya transcurriendo la acción (Paun de García, 1988: 379-380).

El drama comienza con la confesión de Marcia a Fenisa, sobre el amor que siente por Liseo.

Ya hizo el alma su enpleo,
ya es imposible que viva
sin liseo, que Liseo
es prenda que el alma estima; (vv. 31-34)

A pesar de la amistad entre ambas, este no es un impedimento para que Fenisa empiece la conquista del joven y apuesto galán. No obstante, Liseo no es el único hombre que hay en la vida de Fenisa, ya que tiene otros amantes (Lauro, don Juan y Gerardo). Por su parte, Liseo se rinde a los encantos de Fenisa, a la vez que solicita a Marcia y deja deshonrada a Laura (a quien le había hecho promesas de matrimonio). Como apunta Paun de García (1988: 381), tanto Liseo como Fenisa “se revuelven cada vez más en el fango del engaño”.

Al final de la primera jornada, Laura le confiesa a su paje, Felis, la deshonra sufrida por parte de Liseo. Sin embargo, y como bien dice López-Mayhew (2003: 23), la aportación del paje es insuficiente, por no pertenecer a una clase social de poder. Así, “la acción se queda en un punto de tensión”.

Ya en la segunda jornada, Laura acude a Marcia para pedirle ayuda ante la deshonra y las falsas promesas del joven Liseo. Ante la desesperanzada historia de Laura, Marcia antepone el honor de la joven a sus propios sentimientos. En este punto, vemos en Marcia la perfecta antítesis de Fenisa, quien, ante una situación similar, optó por sus propias conveniencias. De este modo, Marcia urde un plan, ayudada por su prima Belisa. Vemos

²⁶ Idea extraída de López-Mayhew (2003: 21-30).

cómo “el eje de la obra se establece cuando las tres forman una alianza” (López-Mayhew, 2003: 25), y, en ese momento, Laura dice, en un guiño a la expresión que da título a la comedia, “La traición en la amistad / puede llamarse este quento” (vv. 1087-1088). Esta segunda jornada termina con la confirmación de una de las parejas: Belisa y don Juan, quien, arrepentido de su fugaz relación con Fenisa, le declara su amor a la prima de Marcia.

Como es usual en las comedias de la época, en la tercera jornada encontramos el clímax de la acción. En este momento “[las] tres mujeres que hacen el papel tripartito de la protagonista” (López-Mayhew, 2003: 22) llevan a cabo su plan, y consiguen que Liseo firme una carta en la que se compromete a casarse con Laura, como un castigo impuesto que debe cumplir. Por otro lado, otro de los personajes masculinos, Gerardo, también pretendido por Fenisa, reniega de ella por el amor que siente hacia Marcia, sentimiento que será correspondido al final de la obra.

En el desenlace, todos los personajes terminan emparejados: Laura y Liseo, Gerardo y Marcia, Belisa y don Juan; incluso el gracioso León se empareja con Lucía, aun sabiendo que le será infiel. Como excepción, Fenisa “se verá despreciada por todos a causa de sus traiciones e infidelidades” (Urbán, 2014: 87). Si bien León sabe, y le hace saber al público, que Fenisa estará sola temporalmente. Y por eso dice al final de la comedia:

Señores míos, Fenisa
qual ven, sin amantes queda;
si alguno la quiere, avise
para que su casa sepa (vv. 2911-29)

Lo que con esto nos quiere decir es que “Fenisa, tras la comedia, seguirá cosechando amantes” (citado por Santamera y Doménech, 1994: 172). Cristina Santolaria (1996: 1481) apunta que las damas “persiguen el matrimonio como solución a sus vidas”, acatando así las convenciones teatrales y sociales de la época. Asume, también, que el personaje de Fenisa no es castigado por su vida amoral, sino por su traición a Marcia. Y precisamente su castigo se refleja en que todos sus amantes reniegan de ella, incluso Lauro, que admite estar enamorado. Por su parte, el personaje de Liseo sí es sancionado por la autora, obligado a contraer matrimonio con Laura, mujer a la que había deshonrado y engañado (Santolaria, 1996: 1484).

Quizás el aspecto que más llama la atención de la obra es que todos sus personajes gozan de una plena libertad, sin que esta sea coartada por ninguna autoridad. Como apunta

Doménech (2000: 1248-1249), “es un mundo de galanes solos y mujeres libres que no tienen que dar a nadie cuenta de sus actos: ni padres, ni hermanos, ni tíos encargados de velar por su honor”. De hecho, son los personajes femeninos los que, con su determinación, hacen avanzar el transcurso de la obra.

De este modo, las cuatro damas tienen un papel determinante, no solo en cuanto a su propia vida se refiere (ellas mismas toman decisiones decisivas para su futuro), sino también respecto al papel de los personajes masculinos, presentados como meros títeres en sus manos

4. ANÁLISIS DE LA TRAICIÓN EN LA AMISTAD

Para el análisis de la obra teatral me centraré en cuatro puntos que García Barrientos (2003: 37) denomina “elementos de dramaturgia”: la escritura, dicción y ficción dramática; el tiempo; el espacio y los personajes.

4.1 BREVES NOTAS SOBRE EL TEXTO DRAMÁTICO

La característica principal del texto dramático es que se presenta ante el espectador sin ningún tipo de mediación. De este modo, en *La traición en la amistad*, al igual que en todos los textos teatrales, hay dos subtextos diferenciados: diálogos y acotaciones (García Barrientos, 2003: 42).²⁷ Todo el texto se enuncia en estilo directo libre, en el que no existe otra voz distinta a la de los personajes. En él encontramos diálogos, en el sentido etimológico de la palabra (δια- “a través de” y λόγου- “palabra”), por lo que el diálogo dramático abarca todas las formas verbales del drama: monólogo, soliloquio, coloquio, aparte y apelación al público (García Barrientos, 2003: 62).

Las acotaciones completan el drama con elementos extra-verbales y paraverbales (García Barrientos, 2003: 45). En esta obra, son prácticamente inexistentes, y únicamente responden a la entrada o salida de los personajes; por ejemplo: “(Sale LAURA)”. Y solo en algunos casos se incluye alguna indicación física, como la relativa a la vestimenta de los personajes: “(Sale LAURA con manto)”. La acotación también nos anuncia cuándo un personaje está hablando en aparte. Esta relativa ausencia de acotaciones permitiría al director de escena una mayor libertad en cuanto a la escenificación.

Como todas las comedias del Siglo de Oro, *La traición en la amistad* es un drama escrito en verso. María de Zayas utiliza, en gran medida, el romance. Pese a ello, en su única comedia “encontramos muy diversas formas métricas, versos de seis, siete y once sílabas en todo tipo de estrofas, cultas y populares. Destaca, por lo inusual, el empleo de endecasílabos blancos en final en pareado” (Santamera y Doménech, 1994: 43). Existen numerosas irregularidades, que pueden deberse a errores del manuscrito y no serían necesariamente imputables a la autora.

²⁷ El diálogo es también denominado *Haupttext* o texto principal. Por su parte, las acotaciones serían el texto secundario o complementario, *Nebentext*.

4.2 TIEMPO

No existe consenso crítico en torno al tratamiento temporal en esta obra teatral. Para Santamera y Doménech (1994: 39), *La traición en la amistad* “adolece de un desarrollo lento y monótono”. Y, en contraposición, Paun de García (1988: 389) ve como un punto positivo de la obra “el rápido desarrollo de la acción”, si bien esta podría mejorarse eliminando o acortando algunas de las escenas más lentas.

A juicio de Urbán (2014: 281), todo el ritmo de la comedia es bastante lento, y esta lentitud se ve intensificada en la tercera jornada. Se producen diferentes digresiones, sobre todo por parte del criado de Liseo, que detienen la acción dramática; el resultado es una obra tediosa por momentos.

García Barrientos (2003: 82) distingue en una obra teatral tres niveles temporales:

- “tiempo escénico”, es decir, el tiempo de la escenificación. Aquí, el tiempo de los actores y del público es compartido, “precisamente esta (con)fusión de los sujetos en el tiempo es el fundamento del presente teatral”;
- “tiempo diegético”, el tiempo de la fábula, que el espectador construye en su mente. Dicho de otro modo, es “el plano temporal que abarca la totalidad del contenido, tiempo de la ficción en toda su amplitud”;
- “tiempo dramático”, en el que se unen los dos tiempos anteriores. De este modo, debemos entender el tiempo dramático como “los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico”.

Nos centraremos en el tiempo dramático de la obra. Debe señalarse, no obstante, que el análisis del tiempo escénico requeriría estrictamente dar cuenta de algunas de las representaciones teatrales de la obra, pero es un asunto que excede tanto los objetivos de este TFG como las posibilidades de un trabajo académico de este tipo.²⁸ El simple estudio del tiempo diegético, por otra parte, no permitiría dar cuenta de todos los aspectos relevantes en el tratamiento temporal.

Para comenzar, podemos ubicar toda la obra en un momento temporal concreto, gracias a que, en una de las primeras intervenciones, Marcia alude a su padre diciendo “y mientras

²⁸ A modo meramente orientativo, es posible señalar que *La traición en la amistad* llevada a escena por Mariano de Paco Serrano, en el VIII Festival de Teatro Clásico de Chinchilla (2003), tenía una duración de 1 hora y 45 minutos (Urbán, 2014: 104-105).

mi padre asiste, / como ves en Lonbardia” (vv. 35-36). Por tanto, “si aceptamos que la comedia está escrita hacia 1630, el padre de Marcia estaría sirviendo en la Guerra de Sucesión de Mantua (1628-1630)” (Santamera y Doménech, 1994: 49), y podríamos ubicar el tiempo de la fábula en el mismo tiempo real de su escritura.

La acción se desarrolla en un período de tiempo que abarca en conjunto cinco días. La jornada primera de la acción “se desarrolla durante dos días no consecutivos, dándose un salto temporal entre el tercer y el cuarto cuadro de, como mínimo, un día” (Urbán, 2014: 264). En la primera escena, Marcia le cuenta a Fenisa cuándo conoció a Liseo:

Vi, como digo, a Liseo
en el Prado el otro día (vv. 1-2)

De lo que podemos inferir que, entre el momento en que se conocieron y el tiempo presente de la fábula, han transcurrido varios días.

Sin embargo, tras ver el retrato de Liseo, Fenisa también inicia su conquista cuando ve paseando por la calle a Liseo y León, desde el balcón de Marcia. En ese momento, Fenisa le da a Liseo una carta en la que le propone una cita: “en unos yerros azules / dadas las doze te espero” (vv. 508-509). Como apunta Urbán (2014: 265), “la noche se tipifica como el tiempo de los encuentros amorosos en las comedias áureas, siendo el balcón, ventana o rejas, los espacios más característicos de estos”. El espectador sabe que acudirá a la cita porque él mismo lo anuncia, así como su renuncia a la cita habitual con Marcia, cuando dice:

Divina Marçia, perdona
si en no ser leal te ofendo,
que a Fenisa voy a ver,
y aun a engañarla si puedo.
Si no te veo esta noche
no te enojés, que el que pierdo
soy yo que pierdo tu vista (vv. 610-615).

En la quinta escena sale Gerardo paseando; a él se unen Fabio y Antonio. Al llegar al balcón de Marcia, los criados de Gerardo le cantan una canción siguiendo sus órdenes. Sin embargo, Marcia no le corresponde de buen gusto; su enfado se debe a que Liseo ha faltado a su cita con ella para ir a la de Fenisa. Así, ubicamos esta escena del galanteo por parte de Gerardo en la misma noche en que Liseo y Fenisa van a verse.

Hasta ahora, toda la acción temporal se sitúa en un período que no excede las veinticuatro horas (el día y parte de la noche). Sin embargo, en la sexta escena, con Laura y su criado

Félix, observamos que se produce una elipsis temporal. Laura le cuenta a su criado cómo perdió su honra con Liseo. Si bien no llega a especificar cuándo sucede este hecho, sí hace alusión a la noche anterior:

Dormido anoche en mis brazos
con ansia enpesó a decir,
“Marçia y Fenisa me adoran”
¡Oh, amor, y lo que sentí! (vv. 787-790)

Si la confesión de Liseo a Laura fue la noche anterior, podemos inferir que la cita de Liseo y Fenisa ya habría tenido lugar anteriormente, aunque no sea posible concretar cuándo exactamente. Por otra parte, tras esa cita la noche anterior, Laura dice que “esta noche le aguardaba, / Félix, pues no viene aquí” (vv. 803-804). Sabemos, entonces, que esta escena ocurre la noche después de su cita con Liseo.

Urbán (2014: 268-269) apunta dos posibilidades temporales, partiendo de la relación Liseo-Fenisa-Marcia-Laura. Por una parte, que “Liseo, tras gozar de Laura, dejó rápidamente de amarla, siendo posterior su afición por Marcia y Fenisa”, o que, simplemente, la desprecia por encapricharse de estas dos damas. En este caso, el tiempo elidido correspondería a un único día. Por otra parte, y teniendo en cuenta que Félix dice “mil días ha que te veo / desconsolada vivir” (vv. 743-744), serían varios los días transcurridos entre el encuentro de Liseo y Fenisa, y el de Liseo y Laura.

En síntesis, el tiempo hasta ahora transcurrido lo podríamos resumir así:

- Un día hasta medianoche, en donde encontramos las escenas de Marcia y Fenisa; Fenisa y Don Juan²⁹; Liseo y León (momento en el que Fenisa entrega su carta), y Gerardo con Fabio y Antonio en el balcón de Marcia.
- Y, en otra noche distinta, la escena de Laura y Félix.

Entre ambas escenas transcurre un tiempo elidido que no podemos fijar con certeza, en el que sucede la cita de Liseo y Fenisa a media noche –que podemos ubicar en simultaneidad al galanteo de Gerardo en el balcón–, y la cita de Liseo y Laura, en otra noche distinta.

En la jornada segunda “nos volvemos a encontrar con una incógnita acerca del tiempo” (Urbán, 2014: 270). Es lógico pensar que las acciones que en esta jornada acontecen son una continuación al primer acto. En las primeras escenas, Laura acude a Marcia y Belisa

²⁹ En la segunda escena de la jornada primera, Fenisa rechaza el amor de don Juan, tras haber visto el retrato de Liseo.

para contarles el agravio sufrido por Liseo. Y las tres comenzarán a urdir un plan para que Liseo cumpla su promesa de matrimonio con Laura. En estas escenas no encontramos ninguna referencia temporal. No obstante, el diálogo entre las tres amigas, y la siguiente conversación entre Belisa y don Juan (segunda escena) se producen de forma continuada.

En la tercera escena salen Liseo y su criado León, con una carta enviada por Laura. Como parte del plan creado por las damas, la joven deshonrada dice en esta carta:

“cansada de sufrir tus sinrazones,
y viendo que ya en ellas no habrá enmienda,
estoy determinada a zerrar los ojos al mundo,
y abri[r]los para Dios. Y así hoy me
voy a un monasterio fuera de la
corte para dejar que gozes en
ella tus nuevos empleos, y estorbar
que lleguen a tus oydos nuevas
de mi nombre, ni a los míos las de
tu libertad” – Laura (vv. 1309)

Sin embargo, el espectador aún no conoce cómo se llevará a cabo el plan de Marcia, que “se nos irá presentando paulatinamente a través de distintas referencias” (Urbán, 2014: 272). Por otro lado, la escritura de la carta se produce en un momento elidido de la acción, puesto que no se escenifican la escritura ni la entrega. En el instante en que Liseo rompe la misiva, sale Fenisa a escena, enfadada al pensar que era una carta de Marcia. Aceptadas las explicaciones de Liseo, ella lo vuelve a citar esa noche en el Prado.³⁰

En la cuarta escena, Fenisa habla con su criada. Lucía le dice que, mientras su ama hablaba con Liseo, había ido la criada de Marcia, a quien no había vuelto a ver “desde el día / que le quité a Liseo” (vv. 1492-1493). Y gracias a la criada podemos situar estas escenas en un momento clave del día, puesto que inventa que Fenisa dormía la siesta, cuando en realidad estaba reunida con el joven galán. A continuación, Fenisa se pregunta por la falta de don Juan, quien no ha ido desde “anteanoche”. Si enlazamos esta referencia temporal con la segunda escena de esta jornada segunda, se puede inferir que don Juan deja de visitar a Fenisa cuando se promete fiel a Belisa. Así, entre la segunda escena y la cuarta escena pasa, al menos, un día. La joven insta a su criada Lucía a ir a visitarlo al día siguiente.

La visita de Lucía a don Juan se produce en la escena cinco. Inmediatamente, don Juan corre a contarle a Belisa una situación que había ocurrido una hora antes, pero no había

³⁰ Fenisa dice: “Esta noche voy al Prado: / allá, Liseo, me aguarda” (vv. 1447-1448).

sido representada ante el espectador.³¹ Nos situamos, gracias a la intervención de don Juan, al final de la tarde, en instantes previos a la caída de la noche: “Como ya el señor de Delfo / daba fin a su carrera, / y la luna sale tarde” (vv. 1700-1703). En ese momento, don Juan había visto a Fenisa acompañada de Liseo y León. Y así descubre los engaños de esta. Desatada su ira, se produce un momento climático, en el que don Juan le propina una bofetada a Fenisa. A este respecto, Santamera y Doménech (1994: 39) dicen que:

El mismo incidente de la bofetada, si no fuese narrado y, sobre todo, si no ocurriese cuando ya Don Juan ha decidido volver con Belisa, sería el más indicado para dar la vuelta a la acción. Pero, este incidente, de tanta fuerza (una bofetada era un deshonor sin paliativos) está desperdiciado.

Tras esta narración de don Juan a Belisa, esta le da su mano, y le insta a buscar a Gerardo, “porque mi prima desea / tratar con él ciertas cosas / de importancia” (vv. 1793-1795).

En la escena cinco, por una referencia de Laura, podemos conocer que Liseo, no solamente queda con Fenisa, sino que acude a casa de Marcia cada noche. Así, hablando con las dos primas, Laura dirá: “Basta que piensa mi cruel Liseo / que eres tú, bella Marcia, la que habla / cada noche en la reja” (vv. 1625-1628).

Al final de este segundo acto, y como apunta Urbán (2014: 276), se complican los conflictos que se habían planteado en la primera jornada. No obstante, algunos de ellos quedarán aquí resueltos: “Belisa queda vengada de Fenisa al recuperar a don Juan y Marcia decide desposarse con Gerardo. Así pues, solo queda que Laura recupere su honor”.

En la tercera jornada, León nos da la referencia clave para situar toda la obra en unos días concretos, cuando dice:

¿No quieres que me espante de una dama
moza, gallarda, y de tan nobles partes,
día de San Miguel y sola en casa,
quando aun las más bobillas toman vuelo? (vv. 2489-2492)

López-Mayhew (2003: 137) apunta que este día de San Miguel se celebra el 19 de septiembre. Sin embargo, puede ser esta una referencia errónea, puesto que, según el calendario cristiano, San Miguel Arcángel celebra su onomástica el 29 del noveno mes. De este modo, y como alega Urbán (2014: 263), “[la] acción transcurre durante el mes de

³¹ Don Juan le dirá a Belisa: “Habrà, mi Belisa, una hora / que estando en mi casa llega / Lucía, que de Fenisa / sabes que es fiel mensajera, / a dezirme que en el Prado / en medio d[e] su alameda / su señora me aguardaba / que allí me llegase a verla” (vv. 1680-1687).

septiembre, concretamente durante los días previos al 29 de dicho mes, día de San Miguel”. Por otro lado, apunta también al hecho de que esta fecha podría no ser aleatoria, y que María de Zayas la habría escogido como una dedicatoria a Sebastián Francisco de Medrano –quien vivía en el distrito de San Miguel, y que publicó en 1613 la *Relación de la colocación y fiestas al Santísimo Sacramento en la nueva iglesia de San Miguel de los Octoes*–, su amigo y director de la Academia de Madrid.

Esta tercera jornada tiene lugar al día siguiente de que don Juan hubiera descubierto a Liseo y a Fenisa juntos. La referencia temporal que nos permite conocer este dato es que Félix le dice a Laura “que Fenisa y Liseo anoche fueron / a tomarse las manos a la audiencia / del vicario” (vv. 1859-1861). E, inmediatamente, Belisa le aclara el malentendido y niega que Liseo se hubiera comprometido con otra.

En la segunda escena, encontramos a Liseo en la ventana de Marcia, suspirando porque:

el relox da, doze son;
en cuidado me ha metido,
viendo como no ha salido
a esta hora a su balcón (vv. 1977-1980)

De este modo sabemos que la escena anterior sucedió antes de medianoche, y este encuentro con Liseo, a partir de las doce (Urbán, 2014: 277). Como en el resto de la obra, los encuentros amorosos suceden a media noche. Si bien, y como ya hemos dicho anteriormente, no es el primero entre Marcia-Laura y el joven galán.³²

Estas dos primeras escenas, y todas las que siguen en esta jornada, se producen “de forma correlativa y apenas se mencionan acciones pertenecientes a un tiempo elidido” (Urbán, 2014: 276). En las siguientes escenas Marcia y Laura llevan a cabo su estrategia para que Liseo cumpla su palabra de matrimonio. Marcia, haciéndose pasar por Belisa, engaña a Liseo y le manda escribir un papel:

en que diga, “Prometo yo, Liseo,
por dejar confirmado
con mi amor y firmeza mi deseo,
ser, señora, tu esposo,
pena de que me llamen alevoso,” (vv. 2079-2083)

³² Recordemos la segunda jornada, cuando Laura dice “Basta, que piensa mi cruel Liseo / que eres tú, bella Marcia, la que hablas / cada noche en la reja” (vv. 1625-1627).

Al igual que no se escenifica la escritura de la carta de Laura, anunciando que entraría en un convento, tampoco se representa el momento en el que Liseo escribe esta carta. Ambas escenas forman parte de un tiempo elidido de la acción.

La escena cuatro, en la que aparecen Lucía y Fenisa, sucede ya al día siguiente, dos días después del altercado entre don Juan y Fenisa.³³ A partir de esta escena, nos situamos en el día de San Miguel, 29 de septiembre, en el que se da por resuelta la acción dramática: Gerardo le pide la mano a Marcia, don Juan se casa con Belisa, Laura acepta a Liseo como esposo, León se empareja con Lucía a fin de no caer en manos de Fenisa, y Lauro reniega de la mujer a la que había amado. Así, Fenisa se queda sola.

Hay una última referencia temporal, que señala cuándo sucedió esta fábula, que, en palabras de Liseo “[...] no ha un año que en la corte / subçedió como se quenta” (vv. 2909-2910).

Como conclusión, la duración absoluta del drama ficticio sucede en cinco días, con diferentes saltos temporales que van desde unas horas hasta más de un día. El final de la primera jornada lo situamos el 24 de septiembre, después del salto temporal al que habíamos hecho referencia.³⁴ Entre el final de la primera jornada y el comienzo de la segunda el tiempo es continuo, por lo que comienza el día 25 de septiembre. A mitad de jornada se da un salto temporal de un día, desde que don Juan deja de visitar a Fenisa. Y el final de esta jornada se produce durante la tarde-noche del día 27. La tercera jornada comienza en la noche del 28 de septiembre, y se desarrolla durante un tiempo continuo hasta que termina en la mañana de San Miguel.

³³ Fenisa dirá: “Quando anteanoche le vi / tan vengativo y furioso / no le culpé por çeloso / porque la causa fuy” (Zayas, 2003: 131, vv. 2285-2288).

³⁴ Recordemos que, como hemos dicho, la primera jornada “se desarrolla durante dos días no consecutivos, dándose un salto temporal entre el tercer y el cuarto cuadro de, como mínimo, un día” (Urbán, 2014: 264).

4.3 ESPACIO

Al igual que en el tratamiento temporal, en el espacio teatral encontramos distintos planos espaciales (García Barrientos, 2003: 124-128):

- Espacio diegético, que hace referencia al conjunto de lugares que intervienen en la fábula.
- Espacio escénico. Es decir, el “espacio real de escenificación”. En este caso, encontraríamos un teatro “a la italiana”, en el que se da un enfrentamiento entre el público y los personajes, y cuyo único contacto sería a través de “la cuarta pared”.
- Espacio dramático. La unión de los dos espacios anteriores: llevar al espacio escénico el espacio ficticio de la fábula.

Como comedia urbana, *La traición en la amistad* transcurre en una ciudad, que fácilmente podemos identificar como Madrid, por las diversas referencias que hacen sus personajes. Estos comentarios se producen desde el principio de la obra (Marcia dice “Vi, como digo, a Liseo / en el Prado el otro día”, vv. 1-2³⁵), por lo que el lector / espectador podrá ubicarse rápidamente dentro de la acción. Según Urbán (2014: 155-156), María de Zayas podría haber escrito su obra “para un público madrileño”.

Cada una de las jornadas de este drama se desarrolla en “espacios múltiples”, y, como es característico del teatro áureo, los cambios espaciales serán siempre sucesivos. Tal hecho implica la “mutación de un espacio dramático en otro, de unas ambientaciones de la acción en otras, sobre el mismo espacio escénico o sobre varios” (García Barrientos, 2003: 130).

Dentro de toda la acción podemos encontrar los tres tipos de espacios que García Barrientos (2003: 135-141) distingue: visibles, contiguos y ausentes (también los denomina patentes, latentes y ausentes)³⁶. En primer lugar, los espacios visibles son aquellos que representan el espacio de ficción gracias al decorado. Los espacios reales que encontramos en esta comedia serían algunas dependencias de la casa de Marcia³⁷, la

³⁵ El Prado es uno de los paseos más importantes de Madrid, con tres zonas: el Prado de Atocha, el Prado de San Jerónimo y el Prado de Recoletos. Marcia también hace otra referencia espacial, cuando le escribe a Liseo, “vivo a San Ginés. ¡Ay, Dios!” (Zayas, 2003: 69, vv. 504). San Ginés, en la calle del Arenal, es un barrio en el que se sitúa una de las iglesias más antiguas de Madrid.

³⁶ En este trabajo se utilizará la terminología de visibles, contiguos y ausentes.

³⁷ Casa en la que también habita Belisa, y más tarde, Laura, para llevar a cabo el plan contra Liseo.

de Fenisa, y, en menor medida, la de Laura (en la jornada 1). De este modo, y como sucede en todas las comedias urbanas, los espacios interiores están ubicados en “apuestos de casas nobiliarias” (Urbán, 2014: 157), si bien aparecerán también espacios exteriores, sobre todo en las escenas de galanteo, que se producen en el balcón o la ventana de la dama. Así es que, en casa de Marcia, cobra gran importancia el balcón, donde tienen lugar las acciones más significativas, creando una escenificación bimembre: la calle, como el espacio masculino, y el balcón o la ventana, para el espacio de la dama³⁸. Por ejemplo, en la primera jornada Liseo conoce a Fenisa al verla en el balcón:

- [Liseo] pero mira al balcón; ¿es Marçia aquella?
- [León] No es sino Fenisa, amiga suya (vv. 405-406)

Poco después, Gerardo ve a Marcia en el mismo lugar, con su prima Belisa:

En el balcón hay gente;
será mi Marçia bella.
Mas no soy tan diçhoso
que tal favor merezca. (vv. 681-684)

Y será también en este balcón donde se produzca el engaño de Laura y Marcia contra Liseo. Respecto a Fenisa, en su casa recibe a muchos de sus amantes, si bien estos no llegan a coincidir nunca. El lector de esta obra puede situarse en uno u otro lugar, no tanto por las acotaciones explícitas, como por las referencias aludidas a través de los personajes (Urbán, 2014: 157).

Un gran número de acciones importantes para el desarrollo de la obra se producen en espacios contiguos, es decir, aquellos espacios que presuponemos que hay más allá de la propia escena: espacios invisibles para el espectador, pero visibles para sus personajes (García Barrientos, 2003: 137-138). El principal espacio no representado es, por ejemplo, el Prado, donde ocurrirán los encuentros de Fenisa y sus pretendientes³⁹. El primer encuentro que no se escenifica se produce cuando Fenisa cita a Liseo en su casa a las doce:

Vivo a San Ginés; ¡ay, Dios!,
Si no vivo, ¡cómo miento?
vivo sólo donde estás,
porque donde no estás muero.
En unos yerros azules

³⁸ Urbán (2014: 158) apunta que María de Zayas utiliza de forma indistinta el término “ventana” y el de “balcón”.

³⁹ Si bien este es el principal lugar de encuentro, no es el único. En la segunda jornada, Fenisa cita a Liseo en la Huerta del Duque, “situado en la confluencia de la Carrera de San Jerónimo con el Paseo del Prado” (Santamera y Doménech, 1994: 110).

dadas las doze te espero
donde perdones los míos
pues vienen de amor cubiertos. (vv. 504-511)

Este y otros encuentros no serán representados en escena. En algunos casos, el espectador conocerá los detalles por medio de los personajes. Como ocurre cuando don Juan descubre a Fenisa con Liseo en el Prado:

Habrá, mi Belisa, una hora
que estando en mi casa llega
Luçia, que de Fenisa
sabes que es fiel mensajera,
a dezirme que en el Prado
en medio de su alameda
su señora me aguardaba
que allí me allegase a verla.
Yo fuy, no por ofenderte,
[...]
Pude llegarme bien cerca;
oýles dos mil amores,
y de sus palabras tiernas,
conocí amor en el uno,
y en la otra falsas tretas (vv. 1680-1707)

Como podemos observar, Fenisa rompe esa dualidad espacio callejero-hombres, espacio interior-mujeres, haciendo uso de ambos (Urbán, 2014: 168).

Por último, los espacios ausentes son los que se “aproximan al modo narrativo, puramente literario o verbal, de representación” (García Barrientos, 2003: 140). Son espacios invisibles tanto para espectadores como para personajes. En este caso, podemos hacer mención del monasterio en el que Liseo piensa que se encuentra Laura: “estoy determinada a zerrar los ojos al mundo, y abrirlos para dios. Y así hoy me voy a un monasterio fuera de la corte para dejar que gozes en ella tus nuevos empleos” (vv. 1308). Por otro lado, en la primera jornada, hay unas referencias espaciales puramente literarias como son “las arenas de Libia” (vv. 94) o el oro de Arabia (vv. 99).

4.4 PERSONAJES

En palabras de García Barrientos (2003: 154), “no hay drama sin personajes”.⁴⁰ En este caso, y como ya hemos visto, los personajes de esta comedia son un grupo de jóvenes que, por distintas razones, no están bajo la tutela de ninguna autoridad, lo que permite que puedan actuar con libertad y tomar sus propias decisiones.

Siguiendo la diferenciación que habíamos utilizado para los espacios (ausente, latente y patente), en los personajes únicamente nos encontramos con personajes ausentes y patentes. Así, actúan como personajes ausentes –es decir, que no llegan a aparecer nunca y son meras alusiones de los personajes patentes– el padre de Marcia, cuando dice “y mientras mi padre asiste, / como ves, en Lonbardía” (vv. 35-36), y la madre de Fenisa, “que solo le sirve para ahuyentar moscones” (Santamera y Doménech, 1994: 36). En contraposición, los personajes patentes son todos aquellos que aparecen en escena. En este caso, podemos establecer una división entre los personajes femeninos (Marcia, Fenisa, Belisa, Laura y Lucía), y los personajes masculinos (Liseo, Gerardo, don Juan, Lauro, León, Antonio, Félix y Fabio); dentro de cada uno de estos grupos, no obstante, los papeles que asumen dentro de la comedia oscilan, en orden de importancia, entre las figuras protagonistas y las secundarias. Estos personajes van creando las diferentes configuraciones de la obra, y suelen aparecer, o bien en tríos (Marcia, Belisa, Laura), o bien por parejas (Liseo y León, Fenisa y Lucía). Durante las configuraciones en “dúo” es cuando surgen los momentos más íntimos, en los que los personajes dan rienda suelta a sus pensamientos y confidencias (García Barrientos, 2003: 160). En la última escena aparecen simultáneamente todos los personajes, creando una configuración coral, que excluye a Fenisa.

En *La traición en la amistad* no hay ninguna descripción detallada de los personajes, que nos permita conocer su aspecto físico, y únicamente a través de sus acciones e interpretaciones podremos extraer una relativa caracterización psicológica. Para su análisis, haremos una división entre personajes nobles y plebeyos. Dentro del primer tipo, abordaremos en primer lugar los femeninos, las damas, para estudiar después los masculinos. Respecto al segundo grupo, y debido a su importancia no desdeñable en la comedia, trataremos en un apartado final independiente el mundo de los criados,

⁴⁰ Resulta interesante el estudio sobre los personajes de la comedia nueva, centrado en cinco dramaturgos, a cargo de José Prades (1963).

representado en esta obra por tres figuras, que en algún caso asumen también un papel de tanto relieve en la época como el del gracioso.

4.4.1 PERSONAJES FEMENINOS: LAS DAMAS

La simpatía de Zayas recae siempre del lado de la mujer (Ferrer, 1995: 23), por lo que, en esta comedia, como en todas sus obras, los personajes femeninos adquieren gran relevancia respecto a los masculinos. Encontramos, por tanto, damas resueltas y decididas, que no se acobardan y son capaces de dar solución a sus problemas:

Fenisa entra, sale, conquista, requiebra, y cuando se ve abandonada, en lugar de llorar sola, se va como una leona a pedirle explicaciones a Marcia. Marcia, por su parte, organiza, decide, trama el enredo, casa a unos y a otros... Belisa tiene desparpajo para recuperar al indeciso Don Juan y para defenderlo de Fenisa cuando esta se presenta. Hasta la pasiva Laura tiene arrestos para presentarse en casa de su rival para pedirle explicaciones (Santamera y Doménech, 1994: 28).

Vemos que “son mujeres capaces de sobresalir en un mundo poblado de hombres (Rodríguez Campillo, 2008: 197). Lo que hace la autora es dar voz a la inquietud que rondaba entre las mujeres del siglo XVII: “la necesidad de encontrar un lugar en esa sociedad que únicamente les concede un espacio restringido y muy secundario” (Santolaria, 1996: 1485). A esto añade una libertad sexual que podría equipararse a la del hombre.

Aun así, Ferrer (1995: 14-15) observa que Zayas hace una distinción entre mujeres honestas y mujeres deshonestas. De este modo, aconseja a la mujer ser casta, conservando su virginidad como un elemento de defensa ante los engaños del hombre, y culpa al hombre de que la mujer llegue a sucumbir y se convierta en una mujer deshonestas. El ideal de mujer honesta estaría encarnado por Marcia o Belisa, incluso Laura, que sería el ejemplo de cómo el hombre tiene la culpa de la pérdida de la virtud. Sin embargo, esta censura a la pérdida de la virginidad antes del matrimonio adquiere otra lectura: “si la sociedad valora a la mujer en tanto en cuanto sepa preservar su castidad, la mujer que cede antes del matrimonio a los deseos de un hombre se encontrará en inferioridad de condiciones ante él y la sociedad” (Ferrer, 2015: 15). Es decir, se entiende la virginidad más como un valor de trueque social que como un símbolo de virtud. En este punto, llama la atención que Laura no sea reprobada por haber mantenido relaciones antes del matrimonio, sino que, por el contrario, Marcia y Belisa se solidaricen con ella, y ayuden a que Laura salga exitosa de su situación.

Zayas también rechaza a la mujer libre y coqueta, representada por Fenisa, y utiliza un recurso metateatral para que el público femenino no siga su camino. Así, Lucía dirá:

Señoras, las que entretienen,
tomen egeñplo en Fenisa;
huyan destos pisaverdes (vv. 2473-2475)

Por otro lado, Santolaria (1996: 1486) hace otro tipo de distinción entre las dos protagonistas de la obra: Fenisa representaría a la mujer libre, y Marcia a la mujer varonil. Se adjetiva a Marcia como la mujer “varonil”, por ser caracterizada mediante atributos “que creían específicos de los hombres y solo excepcionales en las mujeres”.⁴¹ En efecto, es Marcia la que ocupa el papel que tendría el varón (padre o marido), para encargarse de que Laura recupere su honra.

– Marcia, Belisa y Laura: amistad frente a la traición

Se produce una relación de amistad entre las tres damas traicionadas por Fenisa: Marcia, Belisa y Laura. Las tres se unen para recuperar a sus enamorados, que han caído en las redes amorosas de la joven conquistadora. Deciden, entonces, buscar un castigo para ella, llegando a confundir la justicia con la venganza (Santamera y Doménech, 1994: 37). Lo que en un principio entendemos como un sentimiento de solidaridad por parte de Marcia para con su compañera Laura, pasa a convertirse “en un falso sentimiento que encubre su verdadero propósito, vengarse de la traición de Fenisa” (Urbán, 2014: 440).

Dejando de lado las segundas intenciones que puedan existir, Marcia juega un papel fundamental en la obra, al encarnar a la “mujer varonil” y honesta. Se proclama defensora de la honra de Laura, y se caracteriza, no solo “por su fortaleza y su actitud combativa y racional” (Urbán, 2014: 407), sino también por su inteligencia al tramar un plan que consigue su objetivo. Sin embargo, no encontramos aquí, como suele suceder en las comedias de capa y espada, ningún disfraz de hombre. La ausencia de este recurso áureo puede ser por el deseo de la autora de que se reconozca a los personajes femeninos tal y como son, sin que medie el subterfugio de un disfraz (Santolaria, 1996: 1487-1488).

Por otro lado, el personaje de Marcia se caracteriza tanto por su condición de “mujer varonil” como por ser una dama ejemplar, con gran “fuerza moral” (Paun de García, 1988: 388). En este sentido, Marcia renuncia por completo a su amor por Liseo, cuando descubre la deshonor cometida contra Laura:

⁴¹ Son palabras de Santolaria (1996: 1486).

Laura, si tu sentimiento
es ése, puedo jurarte
que no le he dado a Liseo
favor que no pueda al punto
quitársele. Yo confieso
que le tengo voluntad;
mas, Laura hermosa, sabiendo
que te tiene obligación
desde aquí de amar le dejo.
En mi vida le veré.
¿Eso temes? Ten por cierto
que soy muger principal
y que aqueste engaño siento (vv. 994-1006).

De este modo, es Marcia la figura ejemplar de la comedia, y a quien se debe imitar (Paun de García, 1988: 388), en contraposición a la figura de Fenisa, a quien el amor de su amiga por Liseo no le impide iniciar su conquista y su traición.

Por otro lado, Belisa, prima de Marcia, aparece siempre a la sombra de esta, como un personaje pasivo. En palabras de Urbán (2014: 502), Belisa, en su relación con don Juan, adquiere el rol de sujeto, y su amante el de su objeto amoroso. Aun así, participa en el plan de Marcia contra Fenisa, después de que esta hubiera seducido a don Juan.

Laura se presenta como un personaje débil, desvalido y desorientado. Se caracteriza por su inseguridad al hablar, y al tomar determinaciones. Ello no impide que mienta a Liseo, para recuperar su honor (Paun de García, 1988: 383 y 386).

Al final, las tres damas se verán correspondidas por sus galanes (Marcia-Gerardo, Laura-Liseo, Belisa-don Juan). Sin embargo, ninguna de ella contraerá matrimonio por amor: en el caso de Marcia y Belisa, el deseo de vengar la traición de Fenisa las lleva a esa unión; y en el de Laura, el vínculo supone el camino para la recuperación de su honor (Urbán, 2014: 526-528).

– Fenisa, la antagonista traicionera

Si Marcia posee el papel de protagonista, Fenisa actuaría como antagonista de la obra. Santolaria (1996: 1483) la describe como un personaje seductor, a la vez que sincero. No obstante, no actúa con sinceridad en todos los momentos de la comedia: no solo traicionará a Marcia, su amiga, sino también a sus numerosos amantes. Ella misma se preguntará:

¿Soy amiga? Sí. Pues, ¿cómo
pretendo contra mi amiga
tan alevosa traición?

[...]
El amor y la amistad
furiosos golpes se tiran;
cayó la amistad en tierra
y amor vitoria apellida;
téngala yo, çiego Dios,
en tan dudosa conquista. (vv. 163-176)

Es un personaje que “no se somete a las convenciones de un género tan codificado y conservador como era la comedia nueva” (Santolaria, 1996: 1484). Sigue sus propias pasiones y, por ello, tiene varios amantes, a los que quiere por igual, a la vez que los engaña, puesto que la sociedad no permitía tal libertad de amores.

Y no quieras saber, pues eres neçia,
de qué manera a todos los estimo;
a todos cuantos quiero yo me ynclino.
Los quiero, los estimo y los adoro;
a los feos, hermosos, mozos, viejos,
ricos y pobres, sólo por ser hombres.
Tengo la condiçión del mismo çielo
que como Él tiene asiento para todos
a todos doy lugar dentro de mi peçho (vv. 2390-2398).

Según Paun de García (1988: 383), Fenisa ni evoluciona ni cambia a lo largo de la comedia; incluso se deja ver que no lo hará en el futuro. Se representa como una especie de donjuán femenino, es decir, alguien “para quien el amor y el engaño van entrelazados” (1988: 386). Sin embargo, se diferencia del donjuán en que Fenisa no puede olvidar a sus conquistas: a todos tiene presentes, incluso sentirá celos (Urbán, 2014: 448). Es un personaje que puede resultar despreciable, si bien no llega a ser odiado (Paun de García, 1988: 389).

Urbán (2014: 449) propone una interesante caracterización del personaje:

Fenisa no es una mujer que finge amar a todos los hombres para vengarse de ellos [...] sino que Fenisa es una mujer fácil, que confunde la libertad con el libertinaje. Esta no atiende a normas sociales, no le importa su honor, “el qué dirán”; su prioridad en la vida es amar y ser amada por todos. Es una dama que se entretiene con los hombres y con la que, a su vez, los hombres se entretienen con ella.

Al final, nos damos cuenta de que la crítica que se hace al personaje de Fenisa no surge a raíz de su vida libertina, sino por su actitud traicionera, no solo con sus amigas, sino también con sus amantes (Santolaria, 1996: 1481, 1483). Asimismo, Fenisa ha sido vista como el *alter ego* de la misma María de Zayas, ya que, con toda probabilidad, a la autora no le habría importado ser esa “mujer libre y dinámica que ama la vida y sabe gozar de ella, ajena a los encorsetamientos que impone una sociedad férreamente jerarquizada”.

En el cierre de la obra, Fenisa tiene como castigo quedarse sin pareja, y es Marcia la encargada de sentenciar esta condena (Ferrer, 1995: 20). No obstante, y como ya hemos mencionado, este castigo viene dado por su traición, como bien indica el título de la comedia *La traición en la amistad*.

4.4.2 PERSONAJES MASCULINOS: LOS GALANES

Los hombres en esta comedia actúan en una posición secundaria, y, como diría Forster, son personajes que “no nos sorprenden nunca” (citado por García Barrientos, 2003: 168). Es decir, son personajes planos o *flat character*. Por tanto, carecen de dinamismo y vitalidad (Santolaria, 1996: 1484), son “seres pasivos, que recorren todos los matices, desde el enamorado quejumbroso al simple zoquete” (Santamera y Doménech, 1994: 38). Todos caen en las redes de Fenisa (a excepción de Gerardo), y ella misma dirá: “diez amantes me adoran, y yo a todos / los adoro, los quiero, los estimo” (vv. 1518-1519), lo que los convierte en unos galanes débiles y vulnerables (Paun de García, 1988: 384). Cuando, al fin, se desencantan de la joven, vemos que don Juan se caracteriza por su volubilidad y por su cobardía (abofetea a Fenisa en la oscuridad, cuando nadie lo ve); Gerardo, por su falta de acción y constantes llores; y Lauro, por su falta de carácter. Liseo es el único personaje que alberga una mayor complejidad (*round character*), y que podemos equiparar a Fenisa.

Como dice Santolaria (1996: 1484), “Liseo es el típico burlador”, “mudable y frío” (Ferrer, 2014: 5). Mantiene relaciones con Laura. Cuando se cansa de ella, comienza una relación amorosa con Marcia, a la vez que se entretiene con Fenisa. Por lo tanto, después de conquistar a las mujeres, las abandona.

Es Marçia de mi amor prenda querida
y Fenisa adorada en tal manera,
que está mi voluntad loca y perdida.
Laura ya no es mujer, es una fiera;
Marçia es un ángel, mi Fenisa diosa,
estas vivan León, y Laura muera.
Marçia está a mis requiebros amorosa,
Fenisa a mi afiçion está rendida.
Marçia será, León, mi amada esposa. (vv. 1278-1286)

En la tercera jornada, parece arrepentirse cuando dice “si Laura no hubiera dado / santo fin a su afiçion, / cumpliera mi obligaçion / a su firmeza obligado” (vv. 1969-1973). Sin embargo, tras el engaño ideado por Marcia, Liseo acepta con agrado casarse con Laura, por haberla burlado, lo que le confiere un ápice de dignidad. De este modo, junto a Fenisa,

Liseo es un personaje definido de forma negativa: “el inconstante galán que abandona a Laura, se entretiene con Fenisa y desea a Marcia” (Ferrer, 1995: 20). La diferencia entre ambos es que Liseo no es capaz de enamorarse de ninguna de las damas, mientras que Fenisa ama a todos.

De acuerdo con Paun de García (1981: 381), ni Fenisa ni Liseo limitan sus amores. Siguiendo las normas de la comedia, ambos deben cambiar, o recibirán un escarmiento, ya que no son modelo de una conducta ejemplar. Si Fenisa había sido castigada quedándose sola, a Liseo le obligan a casarse con Laura como pena por su comportamiento.

La antítesis de Liseo es Gerardo, presentado como un amante íntegro, siempre leal a Marcia, y el único que no cae embaucado por Fenisa (Ferrer, 2015: 15). Sin embargo, como ya apuntamos anteriormente, Gerardo es un personaje totalmente pasivo, que intenta conquistar a Marcia a través de sus llores. En un primer momento, le dice a Fenisa: “a ti, pues su amiga eres, / pido que a mi Marçia ingrata / mi fiero dolor le cuentes” (vv. 1532-1536). Es el único que se mantiene fiel a su amada y reniega de los amores de Fenisa:

por ser mujer Marçia bella
y deber a las mujeres,
solo por ella respecto
será mejor que te deje (vv.1579-1582).

Lo que no impide que ella intente camelarlo: “Brava comparaçion, llama a Gerardo / que si puedo, he de haçerle mi cofrade / sin que Lauro se escape de lo mismo” (vv. 1514-1516).

Por último, Lauro también abandonará a Fenisa, y le dirá “no te aborreço, mas al fin te dejo; / yo voy, pues lo permiten tú y los çielos / a llorar y sentir aquestos celos” (vv. 2449-2451).

4.4.3 LOS CRIADOS Y EL GRACIOSO

La característica que define a todo criado es la de acompañar a alguna de las figuras principales de la obra, ejerciendo funciones de confidente (Urbán, 2014: 686). En *La traición en la amistad* encontramos tres criados: Félix, criado de Laura; Lucía, criada de Fenisa; y León, criado de Liseo.

Debemos tener en cuenta que “si todo gracioso es criado, no todo criado es gracioso” (2014: 685). Félix actuará como criado, si bien no como gracioso. Únicamente aparece en dos escenas, junto a Laura. En la primera jornada, Félix actúa como “confidente y paño de lágrimas de su señora” (Urbán, 2014: 748), cuando Laura le confiesa su fugaz relación con Liseo. Sin embargo, sus intervenciones no incidirán en la acción dramática.

Por otro lado, León y Lucía funcionan como figuras de donaire (Paun de García, 1981: 385). Centrándonos en León, criado de Liseo, el papel que desempeña cobra relieve en la obra, no tanto por su función cómica, como por su carácter reflexivo o crítico ante la sociedad (Ferrer, 2015: 17). Para cualquier escritor áureo, el gracioso es la figura idónea para transmitir una crítica o una parodia, incluso para guiar al espectador dentro de la trama. En el caso de *La traición en la amistad*, las intervenciones de León “sirven para orientar al espectador, ayudándolo a emitir juicios sobre los personajes protagonistas de la trama, obligándolo a alinearse con unos y a distanciarse críticamente de otros, y aporta una mirada crítica en relación con algunas cuestiones” (Ferrer, 2014: 5).

Con León, la acción desciende a su nivel más bajo, y su franqueza contrasta humorísticamente con los engaños y las tretas de los personajes nobles (Paun de García, 1981: 386). Por medio de su personaje, María de Zayas hace una crítica de los hombres como Liseo –“Perdona si te digo que tú eres / el tonto, si de castas te afiçonas” (vv. 380-381)–, de la clase a la que pertenece y de los modos de cortejar o vestir:

Que declare el uso,
cómo y dónde halla
los diversos trajes
con que al mundo engaña
[...]
A los hombres dicen
que vistan botargas,
como en otros tiempos
los godos usaban;
que a las damas manden
que por galas traigan
las cofias de papos
de la ynfanta Urraca (vv. 2573-2592).

Una de las denuncias más procaces de León se produce cuando satiriza al clero, lo cual es bastante relevante, puesto que “el discurso moral dominante, que hacía de la castidad el principal valor moral de la mujer, era un discurso que tenía en la Iglesia a su principal valedor y propagandista” (Ferrer, 2015: 6). Así, contará la historia de un cura que tenía doce hijos:

Era cura de un lugar
y en lo que tocaba al sesto,
curaba muy bien su gusto.
Pues el día de su entierro
yban diziendo: “¡ay, mi padre!”
todos los niños del pueblo.
Algunos mormuradores
al obispo le dixerón
que tenía doze hijos,
sin los demás encubiertos (vv. 558-568)

Si bien el gracioso no está autorizado para tocar ciertos temas serios, sí puede ayudar al espectador a reflexionar sobre ellos. En la voz de León, María de Zayas deposita palabras que no serían convenientes pronunciadas por otros personajes. Por ejemplo, trata “la apetencia sexual de la mujer” (Ferrer, 2014: 6-7), ya que, al ser el criado un personaje exento de las exigencias del honor, podía abordar este tema sobre “la satisfacción del deseo en la mujer, una satisfacción negada, cuando no olvidada por el discurso moral dominante”. De este modo, dirá:

¡Por vida de mis mozas! Que si fuera
muger, que había de ser tan agradable
que no había de llamarme nayde, esquivá.
Dar gusto a todo el mundo es bella cosa (vv. 367-370)

Y, al hablar de las criadas gallegas, ofrece la imagen opuesta a la mujer ideal (Paun de García, 1981: 385):

Con éstas se regala y entretiene
el gusto, y más quando se van al río,
que allí mientras la ropa le jabonan,
ellas se dan un verde y dos azules;
y no estas damas hechas de jalea
que atormentan a un hombre con melindres
y sienpre están diziendo: “dame, dame” (vv. 343-349).

Gracias a los personajes de León y Lucía, podemos conocer mejor a sus dueños, Liseo y Fenisa. En muchos casos, León destaca el comportamiento indecoroso de Fenisa (Urbán, 2014: 754). En la primera jornada, hablando con Liseo, dirá de ella:

Pues te ofrece sus cabellos.
Esta sí que me da gusto,
que descubre sin extremos
los que tiene allá en el alma (vv. 515-518)

Y también hará referencia a los constantes maltratos que sufre, tanto por parte de Fenisa como por parte de Liseo: “¡Jesús! ¿tan presto / te enojas? Detén la mano, / que ya la paso en silencio” (vv. 529-531).

León romperá la cuarta pared, apelando al público en sus intervenciones. Si en el caso de Lucía estas intervenciones tienen como finalidad incidir en las espectadoras para que no sigan el camino de Fenisa, en el caso de León la finalidad es cómica (Urbán, 2014: 756).

Finalmente, León será, junto a Marcia, uno de los personajes que sentencien el final de Fenisa, diciendo:

Señores míos, Fenisa,
qual ven, sin amantes queda;
si alguno la quiere, avise
para que su casa sepa (vv. 2911-2914).

El análisis del mundo de los criados quedaría incompleto sin una referencia al personaje que más unido está a Fenisa, aunque no esté de acuerdo con ella: Lucía, su criada. Ella posee un papel clave en la comedia, no solo porque repruebe las acciones de su dueña, sino porque, también, gracias a ella se rompe la cuarta pared con el público, como sucedía en el caso de León.

Digan, señoras, ¿no miente
en dezir que quiere a todos?
Cosa ynposible parece;
mas no quiera una mujer
que vive mintiendo sienpre
pedir la verdad a los honbres.
Neçias serán si lo creen (vv. 2481-2487).

Así, hay en las intervenciones de la criada “un nítido matiz moralizador”, que pretende convencer a los espectadores de *La traición en la amistad* de que es inviable vivir en paz, cuando media el engaño (Santolaria, 1996: 1481).

Por tanto, *La traición en la amistad* reúne un grupo de personajes muy bien caracterizados, y cuyos perfiles dramáticos no surgen solo de sus actos, sino de los rasgos que les atribuyen el resto de personajes, completando su caracterización. En contraposición a lo que cabría esperar de una comedia áurea, los personajes femeninos son los más complejos, y los que nos permiten avanzar en la acción, que ellas dominan en todo momento; en contraste, los personajes masculinos son seres pasivos, como se aprecia en las figuras de Liseo, don Juan o Gerardo.

5. CONCLUSIÓN

Cuando cerraba este trabajo, conocí la publicación de un libro de Rosa Navarro Durán (2019), cuyas tesis sintetiza en un artículo periodístico difundido recientemente también, en el cual pone en entredicho la propia existencia de María de Zayas. Sin tiempo para indagar en esa hipótesis, que requiere ulteriores investigaciones, considero que abre nuevas posibilidades en el estudio de sus obras y su figura autorial. No obstante, creo que no invalida el análisis de la obra realizado, basado en la bibliografía crítica sobre la autora y en mi propio estudio de su única comedia conservada. De confirmarse la nueva atribución propuesta, los estudios sobre obras que hasta ahora suponemos de autoría femenina se abordarán con enfoques parcialmente diferentes: el perfil biográfico y sus implicaciones en el acto de escritura pueden matizarse, pero los textos literarios mantienen lógicamente sus rasgos esenciales.

El presente trabajo ha abordado su objetivo central, enunciado en la introducción: el análisis de la obra teatral de María de Zayas, *La traición en la amistad*, en sus aspectos esenciales, entre los cuales destaca la construcción de los personajes femeninos. Debe tenerse en cuenta, no obstante, que las dimensiones y los rasgos propios de un trabajo académico de este tipo no permiten un estudio tan extenso y detallado como sería deseable. Ante la imposibilidad de abarcar todos los ámbitos y profundizar en ellos, me he centrado en los que considero más relevantes.

He hecho un breve esbozo biográfico sobre su autora, María de Zayas Sotomayor: pese a que los datos son escasos, las referencias conservadas permiten reconocerla como una afamada escritora del Madrid del siglo XVII, como lo demuestran los juicios críticos de escritores como Lope de Vega o Castillo Solórzano. Su posición dentro de la nobleza le permitía aproximarse a la vida cultural de su tiempo, y hasta formar parte de algunos de los círculos literarios más importantes de la época. Uno de los rasgos más notables de su personalidad es su condición de defensora a ultranza de la mujer de su tiempo, en la medida en que abogó por la igualdad entre hombres y mujeres, un principio que reflejó en sus textos literarios. Su énfasis en la defensa de la mujer se encuentra no solo en la obra que hemos estudiado, *La traición en la amistad*, sino también en otras tal vez mejor conocidas, en particular sus incursiones en el ámbito de la novela corta: *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), y *Desengaños amorosos. Segunda parte del sarao y entretenimiento honesto* (1649).

María de Zayas escribió novelas breves (en la senda de las *Novelas ejemplares* de Cervantes) y también poesía; de su producción literaria, la parte menos estudiada, aunque acreedora de una atención creciente por parte de la crítica, parece ser su única obra teatral conservada: *La traición en la amistad*. Se desconoce su fecha exacta de escritura. Tras estudiar las distintas teorías acerca de su datación, convengo en situarla en torno al 1630, lo que implica desechar la teoría de Melloni, quien la situó entre 1618-1620, por dos motivos fundamentales: el primero, que en estas fechas se publica *Para todos* (1632), de Pérez de Montalbán, en la cual menciona los nuevos versos de María de Zayas; el segundo, que los versos de este drama guardan estrecha similitud con los que habría publicado Lope de Vega entre 1630-1635.

He revisado también las diversas teorías acerca del subgénero dramático al que pertenece. Concluyo que forma parte de la comedia urbana (subtipo incluido por la crítica dentro de las comedias de capa y espada), siguiendo entre otras las consideraciones de Blecua,⁴² que identifican esta modalidad con la exposición del triunfo de mujeres que siguen sus propias intuiciones, para casarse con quienes ellas desean, y la existencia de un final abierto, entendido como la continuación de las “travesuras” llevadas a escena.

El estudio detenido del texto dramático, el tiempo, el espacio y los personajes está precedido de unas breves consideraciones, entre las cuales destaco la existencia de un único testimonio de época, un manuscrito con la supuesta firma autógrafa de la autora, afectado por numerosas irregularidades no necesariamente achacables a la mano de Zayas. El texto incluye escasas y brevísimas acotaciones, lo que hace que todos los datos referidos al tiempo, el espacio y los personajes lleguen al espectador por medio del diálogo entre personajes o por sus monólogos. El tiempo del drama sucede en cinco días, desde el 24 de septiembre (primera jornada), hasta la mañana del 29 de septiembre, festividad de San Miguel Arcángel (tercera jornada). No obstante, durante las distintas jornadas se producen saltos temporales, que abarcan desde unas pocas horas hasta más de un día. A pesar de la brevedad temporal, el ritmo es bastante lento, por las diversas digresiones de los personajes, que llegan a ralentizar excesivamente su ritmo en ciertos momentos. En cuanto al espacio, es muy limitado, y en él cobran relieve los espacios reales, en particular la casa de Marcia (en donde encontramos el balcón, en el que se producen las escenas de galanteo) y la casa de Fenisa. También se mencionan espacios

⁴² Citado por Wardropper (1983).

importantes para el desarrollo de la trama, pero que no se representan en escena, como el Prado, donde ocurren los encuentros entre Fenisa y sus pretendientes.

En cuanto a los personajes, el análisis más detenido de los personajes femeninos (Marcia, Fenisa, Belisa y Laura) se ajusta a su importancia en el desarrollo dramático, por su actitud activa y resuelta. El estudio realizado revela que cada una de ellas es caracterizada de un modo diferente: Marcia, como mujer “varonil”, es capaz de solventar todos los problemas; a ella se contrapone Fenisa, que representa a la mujer libre. Pero todas ellas, las mencionadas y las otras, se convierten en motor del drama, permitiendo el desarrollo de la acción. Por su parte, los personajes masculinos son planos, a excepción de Liseo, el burlador que mantiene relaciones con Fenisa y Laura, a la vez que pretende a Marcia. Como es usual en la “comedia nueva”, también es relevante la figura de los criados. Tanto Lucía como León tienen como función el acercamiento a la realidad: Lucía alienta a las espectadoras a no seguir los pasos de su dueña, y León aporta al público una visión poco edulcorada de las relaciones sentimentales de su amo.

Consciente de que el presente trabajo no agota las posibilidades de análisis de la comedia objeto de estudio, confío en que mi primera incursión en este ámbito sirva como punto de partida para futuras aportaciones dedicadas a las dramaturgas áureas, en especial a la obra de María de Zayas. Este esbozo inicial aconseja e impulsa una posible profundización en un drama renovador en muchos de sus rasgos. Renovadoras y estimulantes para la investigación literaria resultan también las últimas hipótesis de la crítica sobre la identidad verdadera de la autora, aún incierta cuatro siglos después.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis (1999). *Historia de la literatura española. Época barroca*. Tomo II. Madrid Editorial: Gredos, pp. 292-338.
- Arellano, Ignacio (1995) [1996]. “El modelo temprano de la comedia urbana de Lope de Vega” (en línea), en *Lope de Vega: comedia urbana y comedia palatina*, ed. de Felipe B. Pedraza y Rafael González Cañal (1996). Actas de las XVIII Jornadas de teatro clásico, Universidad de Castilla-La Mancha. Almagro. Disponible en: < <http://dadun.unav.edu/handle/10171/19203> >. Última consulta: 14/06/2019.
- Arellano, Ignacio (2003) [1988]. “La comedia de capa y espada de Tirso o el dominio del ingenio” (en línea). *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1 (1988). Disponible en < <http://dadun.unav.edu/handle/10171/21272> >. Última consulta: 14/06/2019.
- Asensio Muñoz, Elena (2012). “María de Zayas y Sotomayor. *La traición en la amistad: Comedia famosa*” (en línea). Exposición: 300 años haciendo historia, por la Biblioteca Nacional de España, del 13 de diciembre 2011 al 15 de abril 2012. Disponible en: < http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/documentos/300anos_98-99.pdf >. Última consulta: 12/02/2019.
- Baranda, Nieves (2004). “Las dramaturgas del siglo XVII”, en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano, Barcelona: Anthropos, pp. 21-28.
- Baranda, Nieves (2005). *Cortejo a lo prohibido. Lectoras y escritoras en la España moderna*, Madrid: Arco Libros.
- Baranda, Nieves y Anne J. Cruz, coords. (2018). *Las escritoras españolas de la Edad Moderna: historia y guía para la investigación*, Madrid: UNED.
- Baranda, Nieves, dir. (2013). *Bibliografía de escritoras españolas* (BIESES), < <http://www.bieses.net/> >. Última consulta: 04/06/2019.
- Doménech Rico, Fernando (1996). “Autoras en el teatro español: siglos XVI-XVIII”, en *Autoras en la historia del teatro español (1500–1994)*, ed. Juan Antonio Hormigón, Madrid: ADE, vol. I, pp. 391–604.
- Doménech Rico, Fernando (2000). “El teatro escrito por mujeres”, en Javier Huerta Calvo, dir.: *Historia del Teatro Español*. Madrid: Gredos.
- Ferrer Valls, Teresa (1998). “Mujer y escritura dramática en el Siglo de Oro: del acatamiento a la réplica de la convención teatral” (en línea). Entresiglos: Portal de literatura a cargo de Juan Oleza y Teresa Ferrer Valls. Universitat de València. Disponible en: < <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/escritura.pdf> >. Última consulta: 14/06/2019.
- Ferrer Valls, Teresa (2014). “Locuras y sinrazones son las verdades: la figura del gracioso en las obras dramáticas escritas por mujeres” (en línea). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: Alicante. Disponible en: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/locuras-y-sinrazones-son-las-verdades-la-figura-del-gracioso-en-las-obras-dramaticas-escritas-por-mujeres/> >. Última consulta: 09/06/2019.

- Ferrer Vals, Teresa (1995). “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII” (en línea). Entresiglos: Portal de literatura a cargo de Juan Oleza y Teresa Ferrer Valls. Universitat de València. Disponible en < <https://entresiglos.uv.es/wp-content/uploads/dramaturgas.pdf> >. Última consulta: 02/06/2019.
- García Barrientos, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.
- Hegstrom, Valerie, y Amy R. Williamsen, eds. (1999). *Engendering the Early Modern Stage: Women Playwrights in the Spanish Empire*, New Orleans, LA: UP of the South.
- Hormigón, Juan Antonio, ed. (1996-2000). *Autoras en la historia del teatro español*, Madrid: ADE, 4 vols.
- Huerta Calvo, Javier (2000). “Teoría y formas dramáticas en el siglo XVI”, en Javier Huerta Calvo, dir.: *Historia del Teatro Español*. Madrid: Gredos.
- José Prades, Juana de (1963). *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva, en cinco dramaturgos*, Madrid: CSIC.
- McKendrick, Merveena (1974). *Woman and Society in the Spanish Drama of the Golden Age*, Londres: Cambridge University Press.
- Montesa, Salvador (1981). *Texto y contexto en la narrativa de Zayas* (en línea). Madrid: Dirección General de la Juventud y Promoción Sociocultural (Subdirección General de Estudios e Investigaciones-Subdirección General de la Mujer). Disponible en: < <http://www.cervantesvirtual.com/obra/texto-y-contexto-en-la-narrativa-de-mara-de-zayas-0/> >. Última consulta: 14/06/2019.
- Navarro Durán, Rosa (2000). *Enciclopedia de escritores en lengua castellana*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Navarro Durán, Rosa (2019). “¿Quién se esconde tras María de Zayas?” *El Cultural*, 14-20 de junio de 2019. Madrid. Disponible en línea: < <https://elcultural.com/quien-se-esconde-tras-maria-de-zayas> >. Última consulta: 19/06/2019.
- Navarro Durán, Rosa (2019). *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions (UBe).
- Paun de García, Susan (1988). “‹Traición en la amistad› de María de Zayas” (en línea). *Anales de Literatura Española*, núm. 6, pp. 377-390 (1988). Universidad de Alicante. Edición digital de la Biblioteca Miguel de Cervantes. Disponible en: < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/anales-de-literatura-espanola--4/html/p0000017.htm#I_50 >. Última consulta: 25/03/2019.
- Roca Franquesa, José María (1976). “La ideología feminista de Doña María de Zayas” (en línea). *Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, versión electrónica: vol. XXVI, 293-311. Universidad de Oviedo. Disponible en: < <https://www.unioviedo.es/reunido/index.php/RFF/article/view/2359/2225> >. Última consulta: 05/02/2019.
- Rodríguez Campillo, María José (2008). *Las implicaturas en el teatro femenino de los Siglos de Oro* (tesis doctoral, en línea). Universitat Rovira i Virgili: Tarragona.

Disponible en: < <https://www.tesisenred.net/handle/10803/8803> >. Última consulta: 09/04/2019.

- Rodríguez de Ramos, Alberto (2014). “La biografía de María de Zayas. Una revisión y algunos hallazgos” (en línea). *Analecta Malacitana. Revista de la sección de filología de la facultad de filosofía y letras*, XXXVII, 1-2. Universidad de Málaga, pp. 237-254. Disponible en: < [file:///C:/Users/Windows/Downloads/La biografía de Maria de Zayas. Una r evi.pdf](file:///C:/Users/Windows/Downloads/La%20biografia%20de%20Maria%20de%20Zayas.%20Una%20revisi%C3%B3n%20y%20algunos%20hallazgos.pdf) >. Última consulta: 18/06/2019.
- Samson, Alexander (2011). “Distinct Drama? Female Dramatists in Golden Age Spain”, en *A Companion to Spanish Women’s Studies*, eds. Xon de Ros y Geraldine Hazbun, Woodbridge: Tamesis, pp. 157-72.
- Serrano y Sanz, Manuel (1975). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Tomo II. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Soufas, Teresa Scott (1997a). *Dramas of Distinction: A Study of Plays by Golden Age Women*, Lexington: UP of Kentucky.
- Soufas, Teresa Scott (ed.) (1997b). *Women’s Acts: Plays by Women Dramatists of Spain’s Golden Age* (en línea). Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Urban Baños, Alba (2014). *Dramaturgas seglares en la España del Siglo de Oro*: tesis doctoral, dir. Rosa Navarro Durán (en línea). Universitat de Barcelona, Barcelona. Disponible en: < https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/285777/AUB_TESIS.pdf >. Última consulta: 22/03/2019.
- Vilches de Frutos, María Francisca (1997). *La escena madrileña entre 1926 y 1934: un lustro de transición: un lustro de transición*. Madrid: Editorial Fundamentos Colección Arte.
- Wardropper, Bruce W. (1983). *Siglos de Oro: Barroco*, para Francisco Rico, dir.: *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Zayas y Sotomayor, María de (1994). *La traición en la amistad*, en *Teatro de mujeres del Barroco*. Edición Felicidad González Santamera y Fernando Doménech. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 33-172.
- Zayas, María de (1989). *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*. Edición y selección de Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Editorial Castalia.
- Zayas, María de (2003) [h. 1630]. *La traición en la amistad*. Edición de Bárbara López-Mayhew. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, Hispanic Monographs.
- Zayas, María de (2012) [1637]. *Novelas amorosas y ejemplares* (en línea). Barcelona: texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. Disponible en: < https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf >. Última consulta: 04/06/2019.
- Zayas, María de (2015) [h. 1630]. *La traición en la amistad* (en línea). Universitat de Valencia: Edición de Teresa Ferrer Valls. Disponible en: < https://dicat.uv.es/te@doc/edicion/TraicionenAmistad_Zayas.html >. Última consulta: 04/06/2019.

Zayas, María de (h. 1630). *La traición en la amistad: comedia famosa* (en línea). Manuscrito de la Biblioteca Nacional de España. Disponible en: < <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?pid=d-1673468>>. Última consulta: 12/02/2019.